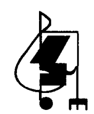
MINISTRY OF CULTURE
NATIONAL CENTER
FOR DRAMA



وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح

توفيق الحكيم

ناقداً مسرحياً

د. نبيل راغب

وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح

سلسلة رواد المسرح المصرى

رئيس المركز
محمود الحدينى

إدارة بحوث الثقافة المسرحية



بورتريه لتوفيق الحكيم من إبداع الفنان الكبير صلاح طاهر

كلمة رئيس المركز

عندما إحتفل المجلس الأعلى للثقافة بمئوية الكاتب الكبير توفيق الحكيم فى ٢٨ نوفمبر ١٩٩٨ كان للمركز دور بارز وهام فى هذه الإحتفالية.

فلقد أقام معرضاً مدعماً بالصور لأهم مسرحياته التى قدمها المسرح المصرى على مدى تاريخه وكذلك أقام متحفاً لأهم متعلقاته الشخصية وأعلن عن مسابقة للتأليف المسرحى تجرى سنوياً وأطلق أسمه عليها وأصبحت مسابقة "توفيق الحكيم للتأليف المسرحى" كما أعاد طبع كتاب هام ونادر عن توفيق الحكيم صدر عام ١٩٤٥ الذى كتب جُزأه الأكبر الدكتور إسماعيل أدهم وأكمل الجزء الثانى من الكتاب الدكتور إبراهيم ناجى.

والكتاب يحدد ملامح الطريق الذى سلكه كاتبنا وترك فيه بصمات واضحة جعلت منه رائداً للمسرح الحديث رغم أنه لايزال يخطو خطواته الأولى فى عالم الأدب.

وكتابنا اليوم كتبه الدكتور نبيل راغب عميد المعهد العالى للنقد الفنى .. وفيه يلقى الضوء على كاتبنا توفيق الحكيم فيقول فى مقدمته :

((جاء توفيق الحكيم بمنهج نقدى متسق ومتناغم، لم يحاول أن يقنن له فى نظرية أويعلن عنه بأسلوب مباشر إلا أنه قد مارسه على مستوى التنظير والتطبيق على مدى يزيد على سبعين عاماً))

وعندما نطرح إبداعه المسرحى على طاولة النقد والتحليل نكتشف أن موطن الضعف فى مسرحه ومسرحياته هو فى ذات الوقت مصدر قوتها وعالميتها وخلودها، فالكثيرون يعيبون على مسرحه غلبة الفكر على الفرجة وهو لاينكر ذلك فهو يؤمن بأن المسرح جوهره قضية ومشكلة وليس حدوته ولا عرضاً للحياه، فلم تعد الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة، وبالتالى يصمم مسرحياته على أساس الفكرة أكثر من أى إعتبارات فنية أو تكنيكية أخرى .. فنجد أن الأفكار فى مسرحه جاءت فى معظمها إنسانية فلسفية عامة - تعلو على المكان والزمان - تعالج قضية الزمن والفرد وكيف يهزم الزمن الأفراد (أهل الكهف)، وكذلك إعتمد على تناقضات الحياة وضرورتها وتكاملها .. فالحياة مثل المرأة ليست عقلاً أو عاطفة أو جسداً فحسب بل هى الثلاثة معاً (شهرزاد).

ولقد أستخدم توفيق الحكيم فى أغلب مسرحياته تيمات (محلية - عالمية) ففى أهل الكهف

إعتمد على القصة كما وردت فى القرآن الكريم وهى من ناحية أخرى لها أصداء فى التراث العالمى .. وفى شهرزاد إعتمد على الف ليله من التراث العربى.

وهكذا نجد أن الأفكار والتيمات فى مسرح الحكيم متحررة مثلاً من قيود المكان والزمان فليست من مسرحيات المناسبات التى تموت بإنقضاء المناسبة، وإنما هى تخاطب الإنسان فى عمومه لهذا ترجمت الكثير من أعماله إلى لغات عديده وقدمت مسرحياته فى كثير من العواصم الاوربية.

ثم إن هذا الإنتاج الوفير (٨٠ مسرحية مابين قصيرة وطويلة) يكاد يغطى معظم ألوان الكتابة المسرحية والمذاهب الفنية، فهناك الإجتماعى الواقعى وهناك التاريخى والرمزى والخيالى والتعليمى وحتى اللامعقول - وهناك المسرحية التى تعالج قضايا ومشكلات إجتماعية وأخرى تعالج قضايا فكرية وثالثة تستلهم التراث الدينى أو الأسطورى الإغريقى والعالمى، وهناك ما يأخذ الشكل الكلاسيكى وغيره فى قالب بوليسى وثالث فى قالب شعبى (السامر والمأثورات) كما فى مسرحية الصفقة.

فهو لذلك كان يلبى حاجات المجتمع العديده والمتنوعة والدائمة وكان يرضى الأذواق المختلفة والأعمار المختلفة وكلها من أسباب الخلود.

لقد كانت رسالته الكبرى هى بناء المسرح المصرى .. وقد أتم هذا البناء وسوف تذكره الأجيال القادمة لأنه كان أول من وجد فن المسرح (تشخيصاً) فجعل منه (نوعاً) أدبياً بالمعنى الكامل، وكانت هذه أعظم استفاده استفادها من ثقافته الوربيه.

فالمسرح الأدبى القومى هو غرس يديه ولولا توفيق الحكيم لما عرفت بلادنا أدب المسرح إلا من خلال مايترجم المترجمون من أعلام الكتّاب فى الخارج.

فبلا شك أن توفيق الحكيم كان يعى تطور الفنون الحديثة وملماً بمذاهبها ومدركاً لماهيتها فجاء إبداعه واعياً لحرة المجتمع السياسية والإجتماعية والثقافية - وكان يملك رؤية ثاقبة فى القضايا الهامة التى تشغل الإنسان.

والكتاب الذى نقدمه لك ياعزيزى هو إضافة جديده لجانب هام من جوانب كاتبنا توفيق الحكيم ونأمل أن يثرى الحركة الثقافية ويلقى الضوء على إبداع كاتب من أهم كتّاب المسرح الحديث .. بل ورائداً من رواده.

مدير المركز

محمود الحدينى

إهـداء

إلى روح توفيق الحكيم..

إلى رائد النقد الأدبى والفنى الذى أرسى تقاليده الموضوعية والتحليلية، النظرية والتطبيقية، دون أن يعلن يوماً عن نفسه أنه كان ناقداً..

أهدى هذه اللمحة المضيئة من إنجازاته النقدية الريادية.

نبيل

فصول الدراسة

مقدمة

لهذا الكتاب قصة تزيد على أكثر من ربع قرن، واعتقد أن من حق القارئ العزيز أن يعرفها لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بصلب موضوع هذا الكتاب، وذلك على الرغم من الجانب الشخصى فيها. وهو الجانب الذى أخفيته تماما فى كتبى ودراساتى السابقة لأننى لا أحب أن أحول انتباه القارئ من الكتاب إلى الكاتب. هكذا تعلمنا فى مدرسة النقد الموضوعى والتحليلى والعلمى، التى اكتشفت من خلال هذه الدراسة أن توفيق الحكيم كان رائدها بلا منازع سواء فى مصر أو العالم العربى أجمع، إذ أنه بدأ مقالاته ودراساته وتعليقاته النقدية الموضوعية والتحليلية سواء على المستوى التنظيرى أو التطبيقى - منذ أوائل العشرينيات، حين كان النقد العربى مجرد تلخيص لموضوع العمل الأدبى، أو سرد للانطباعات الشخصية التى أثارها داخل الناقد، أو استخراج للعظة أو العبرة الأخلاقية منه، أو مدح وتقريظ للأديب إذا كان من أحباء الناقد، أو هجوم وتسفيه للأديب إذا تورط فى خصومة مع الناقد، وهى خصومة غالبا ما كانت شخصية وليست لها علاقة بالفكر أو الأدب، أو تصحيح أسلوب العمل الأدبى كما يصحح مدرس اللغة العربية موضوعات الإنشاء للتلاميذ.. إلخ.

فى هذا المناخ الذى لايمت للنقد الموضوعى والتحليلى والعلمى بصلة، جاء توفيق الحكيم بمنهج نقدى متسق ومتناغم، لم يحاول أن يقنن له فى نظرية أو يعلن عنه بأسلوب مباشر، وإن كان قد مارسه على مستوى التنظير والتطبيق على مدى يزيد على سبعين عاما. فقد سار نشاطه النقدى موازيا لإنجازه الإبداعى، بل ومتفاعلا معه من خلال علاقة جدلية مثمرة تجعل النقد يفتح له آفاقا جديدة للإبداع الذى قدم بدوره تجارب رائدة أثارت قضايا نقدية عديدة، مثل تطعيم المسرح المصرى بعناصر من المسرح العالمى المعاصر، مثلما فعل فى مسرحية «ياطالع الشجرة» عندما وظف فيها أدوات مسرح العبث، وعندما مزج المسرحية بالرواية فى «بنك القلق» التى أطلق عليها مصطلح

«مسرواية»، وعندما ابتكر ما أسماه «اللغة الثالثة» فى مسرحية «الصفقة» ثم أعقبها بمسرحية «الورطة» وعندما ابتكر مصطلح «المسرح الذهنى» الذى أثار مجادلات ومداخلات نقدية تراوحت بين سوء الفهم وبين الاستيعاب الواعى.. إلخ.

كان رائدا فى التجديد النقدى والتجريب الإبداعى طوال حياته، ولم يعرف الشيخوخة الفكرية أو النضوب الإبداعى لموهبته الفذة بل وعبقريته التى استطاعت أن تصنع عصرا بأكمله من الدراسات النقدية والجمالية والإبداعات المسرحية والروائية، وثقافته الشاملة والعميقة التى هضمت معظم علوم العصر الطبيعية والوضعية والإنسانية، والتى أمدته بزاد لاينضب من قوى الدفع الفكرى والفنى والعلمى، فاستطاع أن يواصل مسيرته الطويلة دون ملل أو كلل أو يأس. وإذا كان قد عبر عن يأسه فى بعض الأحيان من الدور الإيجابى الذى يمكن أن يقوم به الأدب أو الفن فى بلد يعانى من الجهل والفقر والمرض، فإن إعلانه لهذا اليأس كان المقصود به دق جرس إنذار أراده أن يدوى فى آذان الغافلين معلنا استحالة أن يعيش شعب ويرتقى بدون الأدب والفن.

ولعل التاريخ المعاصر للأدب والفن لم يعرف أديبا وناقدا قادرا على إثارة المعارك النقدية والقضايا الأدبية والمساجلات الفكرية بصفة واعية وشبه منتظمة مثل توفيق الحكيم الذى هداه دائما فكره الثاقب والهادئ والمنسق والمنظم إلى الوقت المناسب والمعركة المناسبة لإشعال أوارها وتوريط أكبر عدد ممكن من الكتاب والمفكرين والنقاد والأدباء فى العالم العربى، حتى يتوهج الفكر، وتتصارع التيارات، وتتولد الأفكار الجديدة، وتتحطم القوالب القديمة، وبالتالى ينطلق الأدب والفكر والفن إلى آفاق جديدة. ولم تقتصر معاركه على الحياة الفكرية والأدبية والفنية بل امتدت لتشمل الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية بصفة عامة. فقد كان يؤمن بأن الرؤية النقدية لابد أن تستوعب كل مناحى الحياة وأنشطتها العملية لتقويمها كلما انحرفت أو دخلت فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية. ولذلك فالناقد الحق هو قائد فكر وسياسة واجتماع وثقافة وليس مجرد ناقد للأعمال الأدبية والفنية التى يستحيل فصلها عن سياقها الحضارى العام. ولعل فضل الحكيم فى هذا أنه كان دائم التحريك للتربة الأدبية والفنية والفكرية

والنقدية، وتعريضها للشمس والهواء حتى لاتصاب بالعفونة والموات والتحجر. فالمعارك النقدية والأدبية والفكرية - وإن كانت مفتعلة - إلا أنها تثير الجدل وتبادل الأفكار بل وصراعها، مما يمنح الحياة بصفة عامة حيوية لازمة لاستمرارها على الوجه المنشود.

فعل الحكيم هذا فى معركته المصطنعة ضد المرأة فى حين أنه صورها فى مسرحياته ورواياته بصفتها منبعا للجمال والحنان والوفاء بل والحكمة والقوة والإرادة المسيطرة على من حولها وفى مقدمتهم الرجال. وانقسم الأدباء والنقاد إلى مؤيد للمرأة أو معارض لها، وأطلق بعضهم عليه لقب «عدو المرأة» مما يدل على أنهم لم يقرأوا أدبه أو لم يستوعبوه، كما لم يستوعبوا الهدف الاستراتيجى من إثارة الحكيم لمثل هذه المعارك، لأنهم لو استوعبوه لكانوا قد طلبوا من الحكيم أن «يلعب غيرها». لكن يبدو أن ذكاء الحكيم بل ودهاءه جعله يبدل فى أشكال هذه المعارك وألوانها وأساليبها، فبدت فى كل مرة جديدة تماما برغم أن جوهرها واحد وهدفها واحد.

ويبدو أن الحكيم قد استشعر عجز الحركة النقدية عن لفت أنظار القراء والمشاهدين والمتذوقين إلى الإنجازات والإبداعات الفنية والأدبية، فأراد بدوى المعارك التى أثارها أن يصل إلى أكبر قطاعات ممكنة من الجماهير لإثارة اهتمامها بما يدور على الساحة الفنية والأدبية. بل وافتعل بعض الطرائف والمؤثرات التى تبدو بعيدة عن مجالات الأدب والفن، لكنها بمجرد أن تجذب اهتمام الجمهور العادى، فإنها سرعان ما تتحول إلى مدخل للاستيعاب النقدى دون أن يدرى. فهى بمثابة التوابل التى تفتح الشهية للمأدبة الدسمة. فكما اصطنع الحكيم معركته ضد المرأة بصفته «عدو المرأة»، استمر فى ادعائه للبخل حتى يرتبط فى أذهان الناس دائما بكل الملح والطرائف التى تصدر عنه لإيهامهم ببخله الذى لم يكن له مثيل فى تاريخ البشر!!، ومن ثم فهو حديث الناس بطريقة أو بأخرى، وحديث مثل هذا يمكن أن يتطرق إلى أعماله الإبداعية وآرائه النقدية مما يشكل مكسبا له وإن كان قد وصل إليه من الباب الخلفى. فعل هذا أيضا عندما أثار معركة حياد مصر وسط الدول العربية، وإذ بأنصار القومية العربية الذين قد فتر حماسهم لقضيتهم نتيجة للضغوط والمحبطات المتوالية، يستعيدون أسلحتهم مرة أخرى

ويتصدون لأنصار العزلة الإقليمية، وعندما خفت ضجيج المعركة أعلن الحكيم إيمانه الذى لايتزعزع بالقومية العربية. وعندما أثير الجدل النقدى بين العالمية والمحلية بالنسبة للأدب العربى، كتب مقالا بعنوان «أسخف مقال» دافع فيه عن عالمية أدبه الذى نال عنه جوائز وشهادات تقدير عالمية، وترجم إلى أهم اللغات الحية المعاصرة، ثم حسم الجدال فى النهاية برؤيته النقدية الثاقبة قائلا إنه لايوجد أى تناقض بين العالمية والمحلية، بل هو فى حقيقته تكامل يجعل المحلية مرحلة ضرورية قبل بلوغ العالمية.

نعود إلى قصة هذا الكتاب «الحكيم ناقدا» التى وعدنا القارئ العزيز باطلاعه عليها، وليسمح لى بالحديث عن شخصى الضعيف، لأنه حديث متصل بموضوع هذا الكتاب اتصالا وثيقا. فقد عدت إلى مصر فى ٢ يوليو ١٩٧٢ بعد انتهاء دراستى بجامعة «لانكستر» بإنجلترا وفى يوم الخميس الموافق ٦ يوليو ١٩٧٢ توجهت إلى جريدة «الأهرام» لتقديم التحية والسلام للاستاذ توفيق الحكيم والاستاذ نجيب محفوظ لمعرفتى بانتظام حضورهما إلى «الأهرام» كل خميس على وجه التحديد. كان الحنين لهذين الرمزين العظيمين يقتلنى شوقا بعد غيبة طويلة عن أرض الوطن الذى كان يرزح تحت التداعيات المأسوية للهزيمة المريرة.

وكنت محظوظا فى ذلك اليوم لأننى لم أتشرف بلقاء الحكيم ومحفوظ فحسب، بل كان هناك فى مكتب الحكيم الدكتور زكى نجيب محمود والاستاذ معين بسيسو الشاعر الفلسطينى الراحل، ثم لحق بهم بعد ذلك الدكتور لويس عوض. وسألنى الحكيم عن نوعية صدى النكسة العربية فى الفكر الإنجليزى، فقلت إن الشعب الإنجليزى - مثل معظم شعوب الغرب - شعب لايهتم إلا بنفسه ومستوى معيشته، وإن كان قد تحمس فى السنة الأخيرة لحرب بنجلاديش واستقلالها عن باكستان. لكن بعض المثقفين الإنجليز أكد أن الوضع بين إسرائيل والعرب لن يتغير إلا بحرب جديدة، ومع ذلك أبدوا عدم ثقتهم فى اشتعال مثل هذه الحرب لأن الوضع الجديد يناسب إسرائيل تماما فى حين أن عجز العرب عن طردها من الأراضى المحتلة أمر واضح لكل ذى عينين.

وتغير الموضوع من السياسة والحرب إلى النقد والأدب، وكان الدكتور زكى نجيب

محمود مستاء للغاية من ناقد كبير أصدر أخيرا كتابا قام فيه بنقل سبع صفحات ونصف نقلا حرفيا من كتاب نشره الدكتور زكى فى أوائل الخمسينيات دون أن يشير من قريب أو بعيد إلى المصدر الذى أخذ منه. وكان هذا الناقد قد اعتاد أن يهديه كل كتاب يصدر له، باستثناء هذا الكتاب الذى اكتشفه الدكتور زكى بالصدفة المحضة، ولولا هذه الصدفة لظل هذا السطو فى طى الكتمان.

عندئذ ابتسم الحكيم ابتسامته الساخرة قائلا بأن هناك من النقاد والكتاب من لايعرفون أن ممارسة النقد والتحليل وصياغة عقول الآخرين، هى ممارسة أخلاقية من الطراز الأول، وأن المثقف الذى يتسلح بكل أنواع المعرفة والعلم والثقافة دون أن يتمسك بالقيم والمبادئ والمثل الأخلاقية، يبيع نفسه ببساطة إلى الشيطان مثلما فعل فاوست من قبل. عندئذ قلت دون تفكير: وهذا هو ما أكدته سيادتك فى دراساتك وكتبك النقدية والتحليلية مثل «تحت شمس الفكر»، و«من البرج العاجى»، و«تحت المصباح الأخضر»، و«زهرة العمر»، و«فن الأدب»، و«تأملات فى السياسة»، و«التعادلية،» و«سجن العمر»، و«قالبنا المسرحى»، و«بين الفكر والفن»، و«أدب الحياة». لكن الحكيم واصل ابتسامته الساخرة بل والمريرة قائلا بصوته الرقيق المرهف: يبدو أنه لاحياة لمن تنادى.

فى تلك اللحظة برقت فى ذهنى فكرة تأليف كتاب «الحكيم ناقدا» وفى الحال عبرت عنها للأستاذ الحكيم أو توفيق بك كما كنا نحب أن نناديه، فرحب بالفكرة ولكن بتحفظ قائلا: إياك أن تقول إننى طلبت منك أن تكتب عنى مثل هذا الكتاب!! عندئذ داعبته فى حب: لايمكن أن أقول هذا الكلام لأن أحدا لن يصدقنى، فالكل يعرف أننا نسعى دائما لنكون فى معيتك والتمسح بك. فنحن نستمد القوة والنور منك، ولابد أن تكبر اسماؤنا إذا ارتبطت باسمك الذى يخفق كنار على علم سواء فى مجال الأدب العربى أو العالمى، وإذ قدر لهذا الكتاب أن يخرج إلى النور فيكفينى شرفا أن يكون على غلافه اسمى تحت اسمك.

وتركت جريدة «الأهرام» بروح جديدة، وشرعت على الفور فى جمع المادة العلمية

وتصنيفها الذى استغرق شهورا عديدة نظرا لانشغالى بتدريس الأدب الإنجليزى لطلبتى فى كلية الألسن. وفوجئت فى ١٦ سبتمبر ١٩٧٣ باستدعاء الرئيس أنور السادات لى لكى أعمل إلى جواره مستشارا. وجرفتنى دوامة الحرب والسياسة إذ كنت أعمل بمعدل عشرين ساعة فى اليوم. وتلاحقت الأحداث والمشغوليات والمسئوليات والسفريات والدراسات والتحليلات التى أبعدتنى تماما عن كتاب «الحكيم ناقدا». وإن كنت قد قابلته شخصيا فى اجتماع عقده الرئيس السادات للكتاب والمثقفين فى مقر إقامته الصيفى بالمعمورة، ولم يسألنى عن الكتاب فاعتقدت أنه لابد أن يكون قد نسى الفكرة تماما.

وبعد رحيل السادات عدت إلى عملى الجامعى، ولكن هذه المرة أستاذا للنقد الفنى بأكاديمية الفنون. ولابد أن أعترف هنا بتقصيرى فى حق هذا الرائد العظيم. فقد نسيت الكتاب تماما، وقابلت الحكيم مرات عديدة بعد ذلك سواء فى القاهرة أو الإسكندرية، ولم يتطرق أحدنا إلى موضوع الكتاب، إلى أن جاءنى أحد طلبتى بالمعهد العالى للنقد الفنى يريد أن يسجل تحت إشرافى رسالته للماجستير، معبرا عن رغبته فى أن تكون عن توفيق الحكيم، فما كان منى سوى أن رحبت بالفكرة وعرضت عليه أن تكون فى المنهج النقدى عنده، وهو موضوع لم يتطرق إليه أحد من قبل برغم أهميته وحيويته كما وكيفا. وبالفعل تم تسجيل موضوع الرسالة لكن الباحث جرفته هو الآخر دوامة الصحافة إذ أنه يعمل محررا فى جريدة «المساء»، وكان كلما يأتى إلىّ أو يقابلنى لمهمة صحفية، يعتذر بشدة عن تأخره فى البحث ويعدنى بشدة أيضا بالانتهاء منه فى أسرع وقت. ومنحته كل فرصة ممكنة، إذ كنت حريصا على انفتاح الجيل الجديد على توفيق الحكيم.

وظل الوضع على ما هو عليه إلى أن جاءنى ذات يوم الأستاذ إبراهيم عبدالعزيز الصحفى والناقد بمجلة «الإذاعة والتليفزيون» ومعه كتاب مرسل إلىَّ من الأستاذ الحكيم يحتوى على الجزء الأول من مسرحياته المترجمة والملحقة بمقدمات ودراسات كتبها الأستاذ وليم م. هاتشينس. وقد نشر هذا الجزء فى واشنطن لأول مرة عام ١٩٨١ . ولم يكن هذا بالأمر الجديد على الحكيم الذى نشرت أعماله بمعظم اللغات الحية، ولم يكن

هذا الإهداء بالجديد لأننى نلت هذا الشرف من قبل عدة مرات إذ حرص الحكيم على إهدائى معظم ترجمات أعماله إلى الإنجليزية، لكن الجديد فى الموضوع أنه ألحق الكتاب بكارت رقيق منه قال فيه: مرسل هذا الكتاب إلى الأستاذ نبيل راغب من طرف توفيق الحكيم فى عزلة مرضه، ثم ألحقه بسؤال لم يفهمه سواى وهو: ما أخبار الناقد المسرحى؟!

وكأنه طعننى بخنجر الإحساس القاتل بالذنب، فهرعت إليه نادما وآسفا، وكان قد نقل إلى مستشفى «المقاولون العرب». وتضاعف ندمى وأسفى لأن الأطباء قد منعوا زيارته، وبعدها بأيام قليلة رحل العملاق الذى ملأ حياتنا فنا وأدبا وفكرا ونقدا وثقافة وتنويرا، وترك لنا فراغا موحشا لانعرف كيف نملؤه. وفى الحال اتصلت بالطالب الذى أشرف على رسالته للماجستير فتلقيت نفس العذر والأسف. وشرعت فى كتابة أول فصلين فى الكتاب، وكنت قد ارتبطت بمشروعات أخرى لكتب جديدة، فحاولت أن أوفق بينها وبين الكتاب المظلوم بقدر الإمكان. وكان الحكيم قد رحل فى عام ١٩٨٧، ووصلت إلى ما ما يقرب من منتصف الكتاب فى عام ١٩٩٧، فعاودنى الإحساس القاتل بالذنب مرة أخرى. وقررت أن أتفرغ له تماما خاصة عندما بدأ الكلام عن الاحتفالات القومية بمئويته.

وعندما انهمكت فى الكتابة تكشف لىّ عالم رائع ومبهر، لم أكن أدرك أنه بهذا العمق والاتساق والاتساع والأصالة. فلا نكاد نجد قضية نقدية إلا وسعى الحكيم لحسمها بالتحليل الموضوعى والمنطق المتسق والاستدلال العلمى والفكر الموسوعى. كان رائدا وعملاقا فى إنجازاته النقدية كما كان فى إبداعاته الأدبية والمسرحية. ولعل سعادتى بهذا الكتاب أنه سعى لوضع ثروة نقدية بين أيدى النقاد والمتذوقين العرب. ثروة موجودة لدينا ونمت على مدى ثلاثة أرباع قرن، ومع ذلك لم نلتفت إليها بما تستحقه من اهتمام ودراسة سواء على المستوى الإعلامى الجماهيرى أو المستوى الأكاديمى المتخصص. إن توفيق الحكيم بإنجازاته النقدية والدراسية، وإبداعاته الأدبية والمسرحية ثروة قومية لاتتأتى لشعوب كثيرة لابد أنها تحسدنا عليها. ولابد أن نتوافر على دراستها وتنميتها من خلال الأجيال التى خرجت من معطف هذا الرائد الجليل والعظيم.

ونرجو أن يكون هذا الكتاب إجابة لائقة عن سؤاله الجليل: ما أخبار الناقد المسرحى؟ وكنا نتمنى أن تتم هذه الإجابة فى حياته، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه. ومع ذلك فإن هذه الإجابة مهداة إلى روحه الطاهرة والعذبة والجميلة التى لم تفارقنا ولن تفارقنا، ذلك أن رائدا عظيما مثل توفيق الحكيم، يرحل عنا بالجسد فحسب، أما روحه وفكره ونقده وإبداعه، فكلها مصابيح تنير لنا طريق الحياة نحو آفاق متجددة دوما. هكذا الحال دائما مع كل الرواد الذين تركوا بصماتهم واضحة على الكيان الحضارى لبلادهم. ولعل خير ما نختتم به هذه المقدمة هو صورة للكارت الذى رصعه بخط يده الكريمة والذى احتفظ به تذكارا لهذا الشرف العظيم.

توفيق الحكيم

ما أخبار الناقد المسرحى ؟

المهندسين ٢٦ يوليو ١٩٩٩ نبيل راغب

الفصل الأول
وظيفة الناقد المسرحى

عندما بدأ توفيق الحكيم محاولاته الأولى فى الكتابة المسرحية فى العشرينيات من هذا القرن، وهى المحاولات التى تبلورت بعد ذلك فى الإنجاز الريادى الضخم الذى بدأ بمسرحية «أهل الكهف» عام ١٩٣٣، كان يشعر دائما بفراغ نقدى مخيف. ذلك أن من اعتبروا من زمرة النقاد فى تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح المصرى، لم يكن يعلمون أن النقد علم ومنهج ورؤية ثاقبة، ترسم خريطة للكتاب المسرحيين حتى يكتشفوا المسالك والدروب التى يمكن أن تقودهم نحو آفاق جديدة. فقد كان النقد فى نظرهم مجرد هجاء وذم أو مديح وتقريظ أو تهكم ومداعبة. واكتشف الحكيم فى خلال الفترة التى قضاها فى باريس فى العشرينيات، ومن خلال اطلاعه النهم على كل الفنون والآداب والعلوم والمعارف، أن الحياة برمتها لايمكن أن تتطور وتتقدم بدون رؤية نقدية متجددة، تعرى السلبيات وتدعم الإيجابيات من أجل استمرار المسيرة الحضارية. ويأتى الأدب والفن والفكر فى مقدمة العناصر الحضارية التى هى فى مسيس الحاجة لهذه الإشعاعات النقدية التى تنير المسالك المتشعبة والمتداخلة، حتى لاتصاب بانتكاسات تفقدها دورها الحيوى فى بناء المجتمع.

وعندما عاد الحكيم إلى مصر، أدرك أن ريادته المسرحية المبكرة تحتم عليه المساهمة فى بلورة وظيفة الناقد المسرحى فى نظر الجمهور بصفة عامة والمثقفين بصفة خاصة. فقد كتب عليه أن يحارب فى جبهتين فى آن واحد: جبهة الإبداع المسرحى وجبهة النقد المسرحى. وإن كانت جبهة الإبداع هى التى حددت ملامح صورته العامة فى أذهان الجماهير، فى حين توارت جبهة النقد لدرجة أن هناك من يندهش من المثقفين عندما يعلم أن الحكيم كان رائدا فى مجال النقد المسرحى - سواء النقد التنظيرى أو التطبيقى - بنفس درجة ريادته فى مجال الإبداع المسرحى. فقد كان مهموما بالفراغ النقدى الذى تعانى منه الحياة المسرحية فى مصر. فأراد أن يعلم الناس الأبعاد العلمية والفكرية والفنية لوظيفة الناقد المسرحى الذى لاغنى عنه لأية نهضة مسرحية حقيقية. ولم يترك

فرصة أتيحت له إلا واهتبلها لكى يرسخ هذه الأبعاد سواء فى مقالات أو دراسات أو أحاديث أو حوارات.. إلخ.

وكان فى شرحه وتحليله لوظيفة الناقد المسرحى يضع فى اعتباره دائما الجمهور العادى. ولذلك كان أسلوبه فى منتهى السلاسة والوضوح وإيراد الأمثلة والنماذج والمواقف والتشبيهات التى تيسر لهذا الجمهور إدراك جوهر هذه الوظيفة. وقد استمر طوال حياته يمارس هذه التوعية النقدية كلما شعر أن هناك من مظاهر اللبس والغموض أو سوء الفهم ما يحتم عليه القيام بهذا التنوير الفكرى والجمالى والنقدى. ففى كتابه «أدب الحياة» عام ١٩٧٦، وإن كان يحتوى على فصول ومقالات كتبت فى سنوات سابقة، يقدم فصلا بعنوان «مُركب النقد» ـ بضم الميم ـ إذ أنه يؤمن بأن النقد عملية مركبة بل ومعقدة، وتحتاج إلى تحليل عناصرها وكشف أبعادها، ليس بالنسبة للمتذوق العادى فحسب، بل وبالنسبة للناقد المتخصص أيضا. يقول الحكيم بأسلوبه السهل الممتنع: «إذا قدم إليك لون من ألوان الطعام وسئلت عن رأيك فيه فإنك تجيب ببساطة إنه أعجبك أو لم يعجبك كذلك الحال إذا وضع كتاب من الكتب، أو عرض عليك شريط فى دار سينما، أو مسرحية فى دار تمثيل، أو لوحة تصوير أو رسم أو تمثال فى معرض أو متحف، هذا ما يفعله الشخص العادى، فإن كان سليم الحكم فإن رأيه البسيط هو الذى يعطينا الفكرة الصحيحة عن الإنتاج المعروض، وهو الذى يصنع فى أغلب الأحيان النجاح الحاسم».

هذا بالنسبة للمتذوق العادى الذى يرى الحكيم أنه يملك حسا فطريا يمكنه ـ إلى حد ما ـ من إصدار الرأى النقدى السليم على العمل، وإن كان عاجزا عن تحليل الدوافع الفنية والأسباب الفكرية التى أدت به إلى إصدار مثل هذا الرأى. إذ إن الحكيم يؤمن بأن التناغم النفسى الذى يحتوى عليه العمل الناضج، والذى ينتقل بدوره إلى المتذوق العادى فيمنحه هذا الإحساس بالارتياح بل والنشوة، يمكن أن يكون مؤشرا صحيحا للحكم السليم على العمل الفنى سواء أكان عرضا مسرحيا أو فيلما سينمائيا أو عملا تشكيليا أو موسيقيا، ذلك أن الحكيم يرى أن المعايير النقدية التى تتعامل مع مختلف الفنون هى واحدة فى جوهرها بحكم وحدة الفنون نفسها. فمن السهل على المتذوق الحساس أن يعبر عن ارتياحه وسعادته بالعمل المعروض أمامه أو العكس، دون أن يكون

مطالبا بإبداء الأسباب الموضوعية والجمالية التى أدت إلى مثل هذا الإحساس، فهى كلها أسباب شخصية وذاتية مرتبطة بالمتذوق أكثر من ارتباطها بالعمل الفنى نفسه. أى أنها تخصه هو وحده ولاتلقى صدى موضوعيا عند المتذوقين الآخرين. يقول الحكيم:

(لكن المسألة تتعقد قليلا عندما نطلب إلى هذا الشخص العادى أن يبدى لنا الأسباب. إن الإحساس الطبيعى المنطلق من أعماق الفطرة السليمة ستنتهى مهمته لتبدأ مرحلة أخرى قوامها البحث المكلف - ولا أقول الآن المتكلف - عن أسباب الإعجاب أو عدم ا لإعجاب، ذلك أن هذا الشخص العادى سيبدأ فى تصيد أسباب لإحساسه، تختلف باختلاف النزعات والتكوين والثقافة. لقد جربت ذلك بنفسى، ويستطيع من شا ء أن يجرب ذلك مع الآخرين. سل جملة أشخاص عن رأيهم فى كتاب أو فيلم سينمائى، إذا كان الكتاب أو الفيلم جيدا، فستجدهم جميعا متفقين تقريبا على الإعجاب به، لكن إذا سألتهم عن سبب الإعجاب فإنك تجد إجابات عديدة مختلفة. وإذا أردت الإمعان فى التجربة فإنك قد تجد أن كل إجابة من إجاباتهم تنم عن نزعة شخصية أو ثقافة خاصة. نخرج من ذلك إلى أن إحساس الرضا أو السخط يمثل الحقيقة إلى حد بعيد أيضا. كل هذا إذا كان الشخص صاحب الرأى عاديا، أى أنه يرسل رأيه البسيط أو المسبب إرسالا بغير كلفة أو تكليف.)

وهذه ظاهرة طبيعية ومتوقعة فى معظم الأحيان لأن التلقى عند الجمهور العادى نسبى بطبيعته. فليست هناك المعايير الموضوعية والتحليلية التى يمكن أن تغوص فى أعماق العمل الفنى وتلقى الأضواء على العلاقات التى تربط بين عناصره وتمكنها من التفاعل والتطور، وذلك من خلال تحليل العمل الفنى إلى عوامله الأولى ثم تتبع التفاعلات التى أدت بهذه العوامل الأولى إلى التطور وتشكيل العمل بالصورة النهائية التى بدا عليها، وبصرف النظر عن الميول والاتجاهات الشخصية للمتذوق. هنا يصبح التعامل مع العمل الفنى أكثر تعقيدا بحيث يتطلب خبيرا بتاريخ الفن، والأدوات التى يستخدمها الفنانون فى إبداعهم، وكيفية صياغة مضامين فكرية معروفة فى أشكال فنية مستحدثة ومبتكرة، بحيث تبدو هذه المضامين جديدة كل الجدة، بل وقادرة على كشف أغوار وزوايا وآفاق لم تكن مطروقة من قبل. وهنا تبرز ضرورة وظيفة الناقد الذى يساعد المتذوقين على تلمس مواطن الجمال والقوة والحيوية أو ثغرات القبح والضعف

والموات فى أنحاء العمل الفنى. يقول الحكيم:

(لكن التعقيد يصبح مركبا إذا كان الشخص ناقدا. أى ذلك الشخص المنوط به - بحكم المهنة أو الوظيفة أو المهمة التى تعهد بها - أن يقدم أسبابه عن رأيه فيما يعرض عليه من إنتاج، ولما كان تقديم الأسباب هو قوام عمله، فإن إيجاد الأسباب يتخذ عنده أهمية مجسمة، لاعتقاده أيضا أن هذا هو الذى يميزه عن الشخص العادى. وهذه الرغبة الخفية فى الامتياز على الشخص العادى تدفعه فى كثير من الأحيان إلى نبذ الاعتماد على الفطرة البسيطة السليمة فى الحكم على المعروض، والتوغل فى أدغال الأسباب المتشابكة التى تقصيه عن نبع الحقيقة الصافى المكشوف لأى عابر بسيط. كل هذا أيضا إذا كان الناقد محيطا إحاطة تامة بالموضوع الذى يتناوله بالنقد.)

أى أن الحكيم هنا يصل إلى مرحلة نقد النقد، فإذا لم يكن الحس الفطرى السليم لدى المتذوق العادى كافيا لممارسة النقد التحليلى والموضوعى، فإن هذا العجز لايمثل حجة أو ذريعة تدفع بالناقد المتخصص إلى نبذ الاعتماد على هذا الحس الذى يشكل له بوصلة تهديه سواء السبيل بين شعاب ثقافته الواسعة والمتشابكة والمعقدة التى يمكن أن تتحول إلى حاجز سميك بين العمل الفنى والمتلقى العادى، إذا ما تركها الناقد تسيطر على معاييره الموضوعية والتحليلية والجمالية التى ترتبط ارتباطا وثيقا بحسه الفطرى. ذلك أن العمل الفنى هو الهدف الاستراتيجى المباشر للناقد الذى يجب أن يركز عليه كل أضوائه الكاشفة والفاحصة، وليست ثقافته الشاملة والعميقة التى هى فى حقيقتها مجرد أداة للتنوير والتفسير والتحليل وليست سلاحا للسيطرة والسطوة ونقل الاهتمام من العمل الفنى إلى مجالات أخرى لاتفيد المتلقى ولاتساعده على التفاعل الموضوعى مع العمل. ولذلك فإن الناقد القدير يعتمد على حسه الفطرى الجمالى وعلى ثقافته الشاملة العميقة فى الوقت نفسه. ومن الخطورة بمكان أن يعتمد على أحدهما دون الآخر لأن هذا من شأنه أن يحوله إما إلى متذوق عادى يعتمد على انطباعه فحسب، أو إلى مدرس يلقى درسا فى موضوعات كثيرة، قد يأتى العمل الفنى فى مؤخرتها. يقول الحكيم:

(أنت تستطيع أن تقول إن هذا اللون من ألوان الطعام يعجبك أو لايعجبك دون أن تكون طاهيا أو ملما بفنون الطهى، ولكن عندما يطلب إليك السبب، فإن معرفتك

بالطهى تصبح ضرورية. وعندئذ يجوز لك رد الأسباب إلى اختلاف المقادير أو التوابل أو الصنعة فى طريقة الإنضاج، أو غير ذلك مما لا أعلمه بالطبع، ويعلمه أصحاب هذا الفن. كذلك الناقد: المطلوب منه إبداء الأسباب مما أعجبه أو لم يعجبه من ألوان الفنون والآداب، يجب أن يكون راسخ القدم فى النوع الذى يعرض له. فإذا كانت بضاعته منه قليلة، ولم يجد مناصا من تناوله، فالأكرم له أن يجرد نفسه من مُركب النقد، ويجعل من نفسه ناقدا بحكم فطرته، شأن الشخص العادى، معتمدا على سلامة الذوق وصحة النظر قائلا بتواضع محمود: «هذا شعورى الخاص الذى خرجت به من التقائى بالمعروض. ولا أدرى هل هو شعور كل الناس؟»

لم يكن الحكيم يفصل بين عمق ثقافة الناقد وتمكنه من استخدام أدواته التحليلية، فهو فى نظره ليس مجرد حرفى لايعرف إلا ما هو متصل بحرفته فى أضيق الحدود. إنه قائد فكرى وفنى، واسع الثقافة، ثاقب البصيرة، خبير بكل أنواع الإنتاج المسرحى والأدبى والفنى، وياحبذا لو كان خبيرا بالفنون الأخرى وملما بشتى الثقافات والعلوم والمعارف، مما يشكل له زادا لاينضب، ويمنحه رؤية تمكنه من رصد العمل الذى يقوم بنقده وتحليله على خريطة الإنجازات الفنية السابقة، وتحديد مدى الإضافة التى استطاع أن ينجزها فى هذا المجال، أو فشله فى تحقيق مثل هذه الإضافة الإيجابية. فالرؤية النقدية الموضوعية والتحليلية الصادقة مضادة تماما لكل مظاهر الزيف والإدعاء وإخفاء الجهل بأردية من العنجهية والتقعر والإيحاء بأن ما يقوله الناقد الدعى هو من قبيل القول الفيصل. فقد كان الحكيم خبيرا ومهموما بظاهرة النقاد الذين يدعون العلم والقدرة الفائقة على تقديم العمل الفنى إلى الجمهور فى حين أنهم يشوهون صورته الفكرية والفنية فى ذهن الجمهور، خاصة فى مجال العروض المسرحية التى تتطلب من الناقد خبرة عميقة وواسعة بكل عناصر العرض المسرحى من تأليف وإخراج وتمثيل وتصميم (ديكور متحرك وثابت - ملابس - إضاءة)، بل ويجب عليه أيضا أن يكون واعيا بنوعيات الجماهير التى تتلقى العرض المسرحى بأساليب تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر. فقد كان معظم النقاد (الصحفيين على وجه الخصوص) الذين يقومون بنقد العرض المسرحى، يقتصرون على تقديم ملخص لنص العرض، وتقريظ بعض الممثلين أو مهاجمتهم، مع إلحاق المقالة النقدية ببعض الطرائف أو التوابل إن أمكن.

وهذا فى نظر الحكيم وغيره من رواد النقد والإبداع، ليس من النقد فى شئ، وتكمن خطورته فى أن البسطاء من القراء يمكن أن يظنوا أن هذا هو النقد كما يجب أن يكون. وهو خطوة يعريها الحكيم بقوله:

(قلما يوجد الناقد الذى يعترف فى شجاعة بقلة محصوله وبقبوله النزول ـ فى نظره ـ إلى مرتبة الشخص العادى فى الحكم على ما يقرأ أو يسمع أو يشاهد، لأن مثل هذا الاعتراف شاق على النفس البشرية. لذلك كان الغالب فى مثل هذه الحالة هو كبت الجهل بالظهور بمظهر العارف، وستر الأمر بدخان من أسباب وحجج وعلل زاهية الألوان باهرة للبصر. كل هذا أيضا إذا كان الناقد طليق النظرة، متحرر الإحساس، متفتح الآفاق، يستطيع أن يقول لك وهو على المائدة: «قدم لى أى لون شئت لأذوق وأحكم.)

أى أن مثل هذا الناقد قليل المحصول الثقافى والمعرفى يمكن أن يكون متفتح الآفاق بحيث يستخدم حاسته الفطرية فى الحكم على أى عمل يقدم له، بصرف النظر عن توجهه الفكرى والفنى. وهذا الأفق الواسع برغم الخبرة الضيقة، شئ يحمد له. لكن الخطورة تتفاقم إذا كان الناقد ضحل الثقافة والمعرفة بالفن والحياة، وفى الوقت نفسه يميل إلى اتجاه فنى دون اخر أو توجه فكرى وأيديولوجى يفرضه عسفا على أى عمل يتعرض لنقده. فقد استراح إلى منظور ثابت ومسبق يطبقه على العمل الفنى الذى إذا ما طابقت مقاييسه المقاييس المسبقة فى ذهن الناقد فإنه يرفعه إلى عنان السماء، وإذا ما اختلفت معها فإنه يخسف به الأرض، وكأنه كتب على الأدباء والفنانين أن يتحولوا إلى ترزية يقومون بتفصيل الأعمال طبقا لمقاييس مثل هذا الناقد كى يحوزوا رضاءه وبركته، فى حين أن النقد كان دائما مواكبا للإبداع ومرشدا له وليس وصيا وحجرا عليه. ومن هنا كانت تعرية الحكيم الساخرة لمثل هذا الناقد عندما يقول:

(لكن المسألة تزداد تعقيدا إذا كان الناقد قد سيطر على فكره ومزاجه ومذاقه لون واحد، فصاح بك: «إلق بكل هذه الأطباق والألوان فى المزابل فهى ليست من الطعام فى شئ، وأبق لى طبق الفول فهو وحده الذى أعترف به طعاما يذاق ويؤكل». وعقدة هذا الناقد المحدود قد تكون بسيطة لو أنه اعترف أيضا أن هذا هو مزاجه الخاص، ولاحيلة له فيه، ومن أراد رأيه فليقدم له هذا اللون بالذات ولايتعداه، فكل عمله، وكل تذوقه، وكل خبرته وتجاربه محصورة فى نطاق هذا اللون. فإذا كانت له هو أيضا الشجاعة أن

يقول ذلك لانتهى الأمر على خير، ولكان له من تخصصه فى هذا اللون ما يجعله حجة فيه. ولكن الذى يجعل من هذا الناقد عقدة مركبة هو أنه يعتقد حقا أن مزاجه هو القانون العام، الذى يجب أن يسرى على الجميع، وأن الفكرة المسيطرة عليه هى الميزان الذى يزن به كل الألوان. وهو لايقول إن طبق الفول هو لونه المفضل، بل يحكم على كل الألوان الأخرى بمقدار قربها أو بعدها عن المزايا الموجودة فى طبق الفول.)

ويقترب الحكيم بوعى عميق من اتجاهات مدرسة النقد الجديد التى كان من روادها ت. س. إليوت، وأ. إ. ريتشاردز، وجون كرو رانسم، وكليانث بروكس، وآلن تيت، وليونيل تريلينج وغيرهم من النقاد الذين أكدوا على ضرورة المنهج الموضوعى والتحليلى عند الناقد الذى يجب عليه أن يضع كل أدواته النقدية وخبراته الفنية فى خدمة العمل الفنى حتى يكشف عن أسراره المثيرة والممتعة للتلقى. فمن المعروف أن معظم النقاد اعتنقوا مفهوم الفن الذى ساد القرن الماضى وبضع سنوات من هذا القرن، وهو المفهوم الذى يعتبر الفن مجرد تعبير مباشر عن المجتمع أو عن الفنان نفسه. أى أن وظيفة الناقد تتمثل فى الحكم على جودة العمل الفنى أو عدم جودته، ليس بالعمل الفنى فى ذاته، بل بمدى صدقه فى التعبير عما يعبر عنه سواء أكان المجتمع أو الفنان نفسه. وإذا كان هذا المفهوم يمنح الفنان الحق فى التعبير المباشر عن نفسه أو عن مجتمعه، فإنه يمنح الناقد نفس الحق فى التعبير عن آرائه الشخصية وتوجهاته الاجتماعية المفضلة عنده عندما يقوم بتقييم العمل الفنى. ويصبح العمل الفنى فى النهاية مجرد وسيلة للتعبير عن الفنان أوالناقد، وتتلاشى قيمته بمجرد معرفة توجهات وميول الفنان أو الناقد الشخصية. أو تزداد قيمة العمل الفنى بازدياد تصويره للمجتمع أو الفنان، بمعنى أن تصويره هذا يؤثر فى تحديد مكانته ووظيفته كعمل فنى.

ثم جاء النقد الجديد ليؤكد أن الوظيفة الحقيقية للناقد تجعله مثل العالم فى معمله بحيث يتحتم عليه أن يعرف كيف ومم يصنع العمل الفنى، أو كيف تتم عملية الإبداع الفنى وظهور العمل فى صورته النهائية. وهذا ما صنعه ناقد العصر ت. س. إليوت عندما قدم للعالم نظريته المعروفة بالنظرية الموضوعية للنقد فى مقاله الذى نشر فى عام ١٩١٩ تحت عنوان «التراث والموهبة الفردية»، وهو المقال الذى يعتبر منذ أرسطو إلى يومنا هذا أهم علامة على طريق إدراك طبيعة الفن ووظيفة النقد، والذى جدد به

التقاليد النقدية التى أرساها أرسطو منذ حوالى ثلاثة وعشرين قرنا. فهو لايفرض رأيا أو قواعد معينة على الإبداع، بل يتناول عملية الإبداع الفنى بالبحث والتحليل مستندا فى ذلك إلى القوانين النابعة من العمل الفنى نفسه بعد أن يكون قد استقرأها من دراسته للفن عبر تاريخه. فهى بذلك ليست قوانين وضعية من صنع الإنسان كالقانون الرومانى أو القانون الجنائى أو غير ذلك، بل هى أقرب إلى القوانين الطبيعية كقانون الجاذبية الذى لم يخترعه نيوتن بل اكتشفه فقط. ومن هنا كان إجماع النقاد الموضوعيين وفلاسفة الفن ومنظرى النقد على أن من فاته إدراك نظرية إليوت الموضوعية فى الفن والنقد، والتى تنهض على القوانين النابعة من العمل الفنى نفسه والمنظمة له، فقد فاته التعرف على وظيفة النقد وماهية الفن.

وهذا المنهج النقدى الموضوعى نفسه هو الذى دفع بتوفيق الحكيم إلى مهاجمة من أسماهم بنقاد الرأى، أى النقاد الذين لايرون فى النقد سوى وسيلة للتعبير عن توجهاتهم وميولهم الشخصية، أما النقاد الموضوعيون المنهجيون فيقول عنهم:

(أما نقاد الدرس التاريخى والمنهجى الذين ينقطعون لتفسير المؤلف أو الفنان، وتعيين مكانه من السابقين واللاحقين، وتحديد مراميه واتجاهاته فى سلسلة الاتجاهات والمذاهب بطريقة موضوعية، لاتنم عن آرائهم الشخصية، فإنهم يقومون بعمل أقرب إلى العلم الموضوعى الثابت المنهج الذين قلما تتسرب إليه مُركبات الرأى الشخصى. فهم أشبه بالخبراء الذين يفحصون قطعة من الماس، فيكشفون عن نوعها وخواصها، دون اقحام رأيهم الشخصى بقولهم مثلا: «ليت شعاعها كان أزرق ولم يكن أبيض». هذا التمنى يخرج البحث من الموضوعية إلى الشخصية. والناقد الموضوعى يضع علمه وخبرته فى خدمة المؤلف أو الفنان، والناقد الشخصى يحشد براعته وخبرته فى خدمة رأيه الخاص.)

والناقد الموضوعى يدرك جيدا أنه لايستطيع أن يتمكن من التقاليد النقدية والتراث الفنى إلا بالدراسة والخبرة والرؤية الثاقبة والوعى العميق بحيث يستطيع أن يحكم على مدى وعى الفنان بهذا التراث الذى يمارسه. ولم يقتصر ت. س. إليوت فى نظريته على التراث الفنى للبلد الذى يعيش فيه الفنان ويمارس فنه، إذ يقول إن الأعمال الفنية فى أى فن من الفنون تشكل فيما بينها جسدا عضويا حيا يتأثر فيه الجديد بالقديم والقديم

بالجديد. ولذلك فعلى الكاتب المسرحى مثلا أن يلم بالتراث المسرحى لا فى لغته أو بلده فحسب بل فى العالم كله. وهذا ما فعله توفيق الحكيم بحسه النقدى العميق وإدراكه لأبعاد الريادة المسرحية التى يقوم بها بالنسبة للأدب العربى عامة وليس للأدب المصرى خاصة. فقد كان واعيا ومهموما بالحقيقة النقدية التى تؤكد أنه لايمكن أن يقوم فن من الفنون فى أى بلد ما لم يسبقه تراث فنى يستند إليه الفنان. ولعل هذا يفسر خلو مصر من أية حركة مسرحية خلال القرن السابع عشر، وهو العصر الذى ازدهر فيه المسرح فى أوروبا، إذ لم يكن لدينا أى تراث مسرحى، ولم يكن قد انتقل إلينا بعد، التراث المسرحى الأوروبى الذى بدأنا فى نقله والوعى به والاستناد إليه فى العشرينيات من هذا القرن، خاصة بعد أن فتح الحكيم الباب له على مصراعيه بمقالاته وكتاباته، فأثمر منذ ذلك الحين، ولو أن ثماره جاءت متباعدة منفصلة لأن أغلب من يكتبون للمسرح عندنا كانوا ينقصهم الوعى الكافى بالتراث المسرحى.

ويخلص إليوت من كل هذا إلى حقيقة لايمكن تجاهلها، وهى أن الذى يحدد مكانة العمل الفنى ليس ما يحتويه أو يقوله أو يعبر عنه كما قد يتصور البعض، بل وعى الفنان بالتراث الفنى، أى أن الذى يحدد قيمة العمل الفنى - إلى جانب الموهبة - هو الفن نفسه. وكان الحكيم مؤمنا بهذه الحقيقة تماما لدرجة أن البعض اتهمه بأنه يعيش فى برج عاج، وقد تمثل دليل اتهامهم فى كتابه الذى أصدره عام ١٩٤١ بعنوان «من البرج العاجى» الذى يقول فى مقدمته:

(وقد التصق البرج العاجى بشخصى وفهمه البعض على أنه ابتعاد اللامبالاة بالمجتمع وأحداثه. ولم يفهم من ذلك أنه ابتعاد فقط عن الضجيج العقيم للمنازعات الحزبية التى كانت تسود مجتمعنا فى ذلك العهد، وأن البرج العاجى هو المكان المرتفع الذى يشرف منه الفكر الطليق على الحقائق المجردة عن الهوى والمصالح الشخصية.)

ولم تقتصر رؤية الحكيم النقدية الموضوعية على شئون الفن والأدب بل امتدت لتشمل كل أمور الحياة. وقد أساء الكثيرون فهم هذه الرؤية النقدية فربطوا بين اسمه وبين مدرسة الفن للفن، فأثبتوا بذلك أنهم لايعرفون شيئا عن هذه المدرسة أيضا. فقد أوضح الحكيم بما فيه الكفاية أن أثر الفن فى الحياة من حيث ارتقائه بها أمر مفروغ منه، مما يحتم علينا الاهتمام الدائم والمتجدد بالفن لقدرته على صياغة وجدان الفرد وعقله

وبالتالى تصحيح مسار المجتمع. وهذا قول لايصدر عن ناقد أو مبدع يؤمن بأن الفن للفن. صحيح أنه قد نادى بهذا المبدأ بعض الأدباء والنقاد، لكنهم كانوا يقصدون أن يركز الفنان كل اهتمامه على إبداع عمل فنى متكامل بصرف النظر عن أية ظروف خارجية قد تؤثر فيه.

أما قضية الفن للفن فهى قصة طريفة فى حد ذاتها. ففى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين قامت جماعة فى فرنسا وانجلترا من ذوى الآراء المتطرفة فنيا وفكريا وسياسيا، تنادى بأن الفن يجب أن يدخل كل بيت عن طريق الرسم والموسيقى والشعر والمسرح والقصة، وأن على كل طفل بلغ سنا معينة أن يقوم بصناعة الفن، فلاتقتصر هذه الصناعة على الفنانين وحدهم بل تعم الناس جميعا. فقد كان هذا التوجه التربوى والتطبيقى هو ما دعت إليه جماعة أدبية وفنية تحت اسم «الفن للحياة». فلما أبدى فريق من النقاد والفنانين الإنجليز والفرنسيين اعتراضهم على هذا لأسباب فنية، اتهمتهم جماعة «الفن للحياة» بأنهم يريدون الفن للفن فقط. ولكن الحقيقة أنهم كانوا أبرياء من هذا، فلم يفكروا فيه يوما ولم يمارسوه على الإطلاق. وانتهت هذه المحاجاة الجدلية بنهاية الربع الأول من القرن العشرين.

لكننا فى مصر مازلنا نتشدق بالصراع المشتعل بين مدرسة «الفن للحياة» ومدرسة «الفن للفن»، وكأنه كتب علينا أن نصارع طواحين الهواء مثل دون كيشوت. فقد انتهى هذا الصراع عندما صرف من أشعلوه النظر عنه، لكننا كعادتنا دائما نحب أن نكون ملكيين أكثر من الملك نفسه، فتشبثنا بأذيال هذا الصراع الوهمى واعتبرناه معركة تتجدد بين الحين والآخر، سواء عن جهل أو سوء نية. ففى أى صراع أيديولوجى بين النقاد المصريين أو العرب أو حتى المثقفين، يسارع فريق إلى رفع شعار المتطرفين وهو «الفن للحياة» ضد الشعار الذى أطلقه المتطرفون أنفسهم على خصومهم المعتدلين وهو شعار «الفن للفن» المصنوع والمفتعل بل والوهمى الذى لاينطبق على أحد، وإنما يتخذ منه المتطرفون سلاحا لهزيمة المعتدلين، مستغلين فى ذلك عدم معرفة الجماهير ووعيها بالشعارات. فقد كان الفن للفن أكذوبة دسها المتطرفون على المعتدلين والموضوعيين، بل وتحولت إلى تهمة يمكن إلصاقها بناقد ومبدع رائد من قامة توفيق الحكيم، تماما مثلما ظن الكثيرون أن إليوت كان رائدا لمدرسة الفن للفن لمجرد أنه نادى

بأن ما يميز فنانا عن آخر - بالإضافة طبعا إلى الموهبة - هو مدى وعيه بالتقاليد الفنية أو ما يمكن أن نسميه التراث الفنى للفن الذى يمارسه.

ويلتقى توفيق الحكيم مع إليوت فى إيمانهما بأن هذا التراث هو المدرسة التى يتعلم فيها الفنان «التكنيك» أو الصنعة أو المهارة الفنية التى تؤهله لممارسة فنه وإدراك مكانته بين من سبقه من الفنانين ومن يعاصره منهم. فالكاتب المسرحى - مثلا - ينبغى عليه أن يكون على وعى تام بالتراث المسرحى منذ الإغريق القدماء إلى يومنا هذا، إذ أنه فى داخل كل فنان ناقد يمثل الجانب الواعى أو الحرفى فى إبداعه، ولايستطيع مثل هذا الناقد الداخلى أن يقوم بمهمته إلا إذا كان صاحبه متمرسا بتراث فنه وتقاليده. وفى هذا يقول إليوت: «إن الفنان المتمكن من فنه يعرف متى يكون واعيا ومتى يكون لاوعيا، بمعنى أن الجانب النقدى والتحليلى والتنظيمى يكمن فى هذا الجانب الواعى فى حين يكمن الجانب الإبداعى فى الجانب اللاواعى والتلقائى. ويجب أن يتعادل الجانبان وإلا تحول العمل الفنى إلى كيان حرفى مصنوع لايحمل فى طياته شرارة الإبداع إذا سيطر عليه الجانب الواعى، أو إلى كيان هلامى يفتقد الشخصية المتميزة إذا سيطر عليه الجانب اللاواعى.

وإذا كان الفنان مطالبا بأن يكون على وعى تام بتراث الفن الذى يبدع فيه، فإنه من باب أولى يتحتم على الناقد أن يكون واعيا بهذا التراث، وربما أكثر وعيا من الفنان نفسه، بحكم أن وظيفة الناقد هى وظيفة واعية تماما وتنأى عن كل أثر محتمل للاوعى عنده،

فالفنان صانع، والفن صنعة، كما أن النقد وظيفة وحرفة لها أصولها وأدواتها، ولايمكن أن يمارسها إلا من تعلمها. ومن هنا كانت ضرورة إلمام الفنان بالتراث الفنى للفن الذى يمارسه، وكذلك وعى الناقد بالفن الذى ينقده ويحلله. فالفنان المسرحى عن طريق هذا الإلمام يتعلم الكثير كصانع للدراما، ومن خلال هذا التعليم يكتشف التكنيك الخاص به، ويحمى نفسه من المباشرة والعفوية الفجة، ويعرف مكانه بين صناع الدراما ممن سبقوه أو لحقوا به، فيتحاشى تقليدهم ومحاكاتهم، ويستطيع أن يدرك مدى الإضافة التى يمكن أن ينجزها فى مجاله.

والناقد المسرحى بدوره يستطيع من خلال تمكنه من تراث المسرح العالمى والمحلى أن

يقارن بين الكاتب المسرحى وبين كل أبناء الصنعة المسرحية وروادها، بحيث يرصد حجم إضافته إلى التقاليد الفنية من خلال ابتكاره لأعمال لم تكن موجودة من قبل. وهذا التوازى أو التفاعل بين إبداع الفنان ووظيفة الناقد عالجه الحكيم فى كتابه «فن الأدب» الصادر عام ١٩٥٢ . ففى الباب الأول بعنوان «الأدب ويداه» أوضح أن يمنى الأدب هى الخلق الذى ينتج ويبتكر، فى حين أن يسراه هى النقد الذى ينظم ويفسر. وعبر عن ضيقه بافتقاد الناقد الأدبى والمسرحى فى مصر والعالم العربى للوعى العميق بتقاليد الحرفة الفنية وتراثها حين قال:

(إن النقد عندنا فى الأدب العربى الحديث سار طويلا فى درب مقتضب هو أن ينقد الأثر، كما لو كان قد وجد ملقى على الأرض، كاللقيط لايعرف له أب ينتمى إليه، فهو فريد عصره ونسيج وحده. إن الأدب أو الفن فى أى أمة وعصر، أسرة متحدة، فيها الآباء وفيها الأبناء. فيها من تكونت شخصيته فأثر وفيها الناشئ الذى يتأثر ولكل منهما عند الناقد عملة بها يحاسب. فالفنان أو الأديب الذى تكونت شخصيته فأثر، ينبغى لفهمه درس شخصيته الفنية أولا، وشخصية الفنان أوالأديب لاتتكون إلا من كتلة أعمال. إن العمود الفقرى للشخصية الفنية هو سلسلة آثار، يستطيع الباحث أن يتتبع فى حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمه وعاداته، ومزاجه واتجاهاته. لهذا كان على النقد الفنى أن يفرق دائما بين فنان فى أعماله الأولى، يتلمس خطاه نحو شخصيته، وفنان عرف له طريق واتجاه. فقضية النقد للمبتدئ تتلخص فى: «كيف صنع هذا؟». وقضية النقد للناضج هى: «لماذا صنع هذا؟». الأول لم نعرف له شخصية بعد، فعلينا أن نعينه على معرفة طريقه إليها، فنناقشه، كيف أنتج ذلك الأثر؟ ما هى حياته؟ وما أدواته؟ وأى خطى يتأثر؟ وفى أى طريق يسير؟ وبأسلوب من تشبع؟ ولأفكار من تشيع؟ أما الثانى، وقد عرفنا شخصيته ووجهته، فواجبنا أن نبحث: لماذا أخرج هذا الأثر الأخير، ليحقق به أى جانب من جوانب شخصيته التى نعرف عنها الكثير؟ لماذا صنع هذا؟ أترى الغرض منه تأكيد فكرة من أفكاره السابقة؟ أو الرجوع عن بعض هذه الأفكار؟ أو الانحراف إلى اتجاه جديد لانعرفه له؟ أو الخضوع لإحساس بعينه يلاحقه فى كل أثر من آثاره؟ فالنقد للأديب الجديد موجّه، وللأديب القديم مفسّر.. ينبغى للنقد الفنى أن يوجه الجديد إلى شخصيته التى لم تظهر، وأن يفسر للقديم شخصيته التى

ظهرت.)

هذه هى نظرة الحكيم النقدية الثاقبة التى ترقى إلى حدود النظرية النقدية، والتى تقترب فى معظم ملامحها من نظرية إليوت الموضوعية. وقد يقول قائل إن إليوت رفض التفسير لأنه يغرى الناقد بإضافة مدلولات وأفكار خاصة به إلى نقده للعمل الفنى، وفضل عليه التحليل الموضوعى الذى يركز كل أدواته ومناهجه على عناصر العمل والعلاقات العضوية التى تربط فيما بينها. لكننا إذا تعرضنا لمفهوم الحكيم للتفسير النقدى فسنجد أنه يقصد به نفس مفهوم إليوت للتحليل الموضوعى. فشخصية الأديب التى يقصدها الحكيم هنا ليست شخصيته الذاتية أو حياته الخاصة أو الاجتماعية، وإنما شخصيته الفنية أو إنجازه الإبداعى الذى يحمل بصماته المتميزة. فمنذ أن كشف إليوت عن أهمية تركيز الناقد على العمل الفنى وليس على الفنان، انصرف اهتمام النقاد عن الظروف والملابسات التى صاحبت صنع العمل الفنى، وعن مدى صدق الفنان فى التعبير عن عصره، وعن اتفاقه معه أو اختلافه عن الحقائق التاريخية التى قد يصورها فيما يصور. فقد انصرف النقاد عن كل الاعتبارات الخارجية وأصبح كل اهتمامهم بالعمل الفنى نفسه.

كذلك يتفق الحكيم مع إليوت فى أن الإنجاز الأدبى والفنى عبر العصور منظومة واحدة سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى. فكل الفنانين أبناء حرفة فنية واحدة لها أصولها وأدواتها المشتركة فيما بينهم، وإبداعهم الفنى سلسلة متصلة الحلقات، الجديد فيها إضافة للقديم حتى لو كان بمثابة ثورة عليه، بحيث يتأثر كل منهما بالآخر، عندما نرى كل منهما فى ضوء الآخر. ولذلك أضاف إليوت أداة المقارنة فى نظريته النقدية إلى أداة التحليل. وهى الأداة التى قال عنها الحكيم فى كتاب «فن الأدب»:

(الأديب القديم يفاضل بنفسه، وينقد الأخير من آثاره على ضوء السابق من أعماله. والأديب الجديد يقارن بالأديب القديم، وينقد عمله على ضوء أعمال من فتحوا له باب النوع الذى يعالجه، والفرع الذى يثمر فيه. وكل أديب قديم كان يوما جديدا. وكل أديب جديد سيكون يوما قديما. فتعدد النظرة فى الأمس والغد فيه تعدد للجوانب. وبهذا يعرف الأديب إذا اكتمل كل وجوه القول فيه، وكل ما يربط إلى سابقيه ولاحقيه.

فالأدب أو الفن أو العلم فى كل زمان ومكان، سلسلة طويلة، تتسلم فيه كل حلقة من الأخرى، ثم تسلم.. ومهمة النقد هى أن يربط هذه الحلقات بعضها ببعض، ليجعل منها هذه السلسلة الذهبية التى يزدان بها صدر البشرية. والنقد فى عملية الربط بين الحلقات إنما يقوم فى حقيقة الأمر بعمل إنشائى ضخم. ولسنا بمبالغين لو قلنا: إن الآثار الأدبية بغير نقد بنائى يربط بين أجزائها واتجاهاتها، لايمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف فى الآداب الكبرى، فمن الجائز أن تنبت قصيدة شعرية رائعة بين الزنوج بلغتهم فى غابة من الغابات، لأن الإحساس الفنى يمكن أن ينبت فى أى مكان، ولكنا لانستطيع أن نتحدث عن أدب الزنوج، إلا إذا وجد النقد الذى ينظم آثار هؤلاء القوم، ويكشف عن مصادرها وأهدافها واتجاهاتها.)

والرؤية النقدية عند الحكيم لاتقتصر على المسرح أو الأدب أو العلم، بل تمتد لتشمل كل مناحى الحياة لأنها شرط ضرورى لتطورها وتقدمها. ولذلك فإن وظيفة الناقد هى وظيفة حضارية فى جوهرها فعلى الرغم من اختلاف الفن عن الحياة فإن غياب النقد فى كل منهما يعد من الأمراض التى قد تودى بصاحبها إلى الاختناق والموت. وهذا الغياب ليس بالضرورة عدم تواجد لأنه يتخذ أشكالاً عديدة كالنقد الذى يقوم على العامل الشخصى البحت، أو النقد الذى يستند إلى الجهل بالحقيقة والاعتماد على الأقاويل والشائعات والانطباعات والظنون وغير ذلك من صنوف الزيف والأكاذيب والتعصبات العمياء سواء أكانت عقائدية أم سياسية أم اجتماعية. فهذه كلها تعمى نظر الطبيب المعالج وهو الناقد فتجعله يرى ما لاوجود له ولايرى ما هو موجود بالفعل من سلبيات أو إيجابيات، من عيوب أو محاسن، فيختل تشخصيه للمرض مما يؤدى إلى القضاء على المريض.

وما يحدث للفرد أو المجتمع فى غياب النقد بشكل أو بآخر، ينطبق على الفن فيعتل ويمرض. ولذلك نلحظ ونحن نقرأ تاريخ الحضارة، أن المجتمع المتحضر - لا من الناحية المادية - بل من نواحى نضجه الفكرى والعاطفى، يلتزم أعضاؤه بقيم عليا، لعل أهمها مدى حكمهم على الناس والأشياء والمواقف بموضوعية تتحرى الحقيقة وتبعد عن الزيف. ففى مثل هذه المجتمعات يزدهر النقد أكثر مما يتوفر فى المجتمعات البدائية والقبلية التى تعيش على الأوهام والادعاءات والأكاذيب، ولايهم أعضاؤها سوى مصالحهم

الشخصية بصرف النظر عن أى اعتبار آخر كالبحث الموضوعى عن الحقيقة. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها مجتمع أثينا القديمة الذى كان يستمتع بقسط كبير من الحرية والبحث عن الحقيقة أيا كانت أشكالها ومظاهرها ونتائجها وتداعياتها. ولذلك ظهر فى هذا المجتمع عدد كبير من نقاد الحياة والفكر والفن من أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو الذين أضاءوا طريق البشرية واستطاعوا بتخلصهم من أهوائهم الذاتية أن يقيموا الأسس التى أقيم عليها العلم الموضوعى.

إن من العناصر المميزة للعالم أنه يستطيع أن يفصل الأشياء عن ذاته وبذلك يمكنه أن يرى الأشياء على حقيقتها لا كما يريد هو أو أهواؤه أو أوهامه أن يراها. كذلك الناقد الموضوعى الذى إذا شاهد عرضا مسرحيا، فإنه لايسقط عليه ذاته وميوله الشخصية وآراءه الأثيرة، بل يضع كل خبراته وأدواته التحليلية فى خدمة هذا العرض، ويلقى الأضواء الفاحصة على سلبياته وإيجابياته، على مواطن قبحه وجماله، ضعفه وقوته.. إلخ. فهو لايملك الحق فى إطلاق القول على عواهنه لأن رأيه لابد أن يكون مبررا بحيثيات من فحوى العمل المسرحى نفسه، وأن يستند إلى المعرفة التى تجعل من حقه أن يبدى رأيه علميا وموضوعيا وناضجا بعيدا عن الهوى والميل والتعصب. فالرأى والرأى الآخر ليسا من حق كل إنسان كالماء والهواء، بل يجب أن يكون خلاصة البحث والدراسة، يبديه صاحبه ليكتمل بآراء الآخرين ويهدف واحد محدد دائما وهو البحث عن الحقيقة. وهو ما يسميه الحكيم بصفته رجل قانون، بفقه النقد الذى يشبه إلى حد كبير الفقه الكامن وراء الحكم القضائى العادل والموضوعى. يقول:

(شأن النقد فى الأدب كشأن الفقه فى القضاء، فليس الحكم العادل وحده هو الذى يصنع علم القانون، كما يعرف فى الأمم الكبرى. فما أكثر الأحكام العادلة التى تصدرها مجالس التحكيم عند البدو أو عند كثير من القبائل الفطرية!.. فهل نستطيع أن نسمى هذه الأحكام قضاء بالمعنى القانونى؟.. لا.. لماذا؟.. لأنه ينقصها الفقه، الذى يجمعها ويمحصها ويرتبها ويستخرج منها الاتجاهات والنظريات والمذاهب والمبادئ. فالفقهاء فى الشريعة الإسلامية والقوانين الرومانية والأوروبية، قديما وحديثا، هم الذين بغوصهم فى أعماق النصوص، وتفسيراتهم للأحكام ، قد شيدوا هذا البناء الضخم المتناسق المتماسك لهذه الشرائع والقوانين. كذلك النقاد: أى فقهاء الأدب والفن،

بانكبابهم على الآثار الأدبية والفنية، يستخلصون منها التفسيرات والمقارنات، والمذاهب والاتجاهات، قد أقاموا بجهودهم المتصلة صروح الآداب والفنون. فالأدب العربي القديم، ما عاش حتى اليوم أدبا خصبا، وما بقى لنا تراثا غنيا إلا بفضل رواته ونقاده وباحثيه الذين تفقهوا فى درسه، ووازنوا بين شعرائه وأدبائه، وأظهروا لنا أسرار أساليبه، وآيات بلاغته، وكشفوا عن مؤثراته ومراميه، ومدارسه واتجاهاته، فى مختلف العصور والأزمان.. فالأدب الفنى لابد له من نقد إنشائى، كما أن القضاء العظيم لابد له من فقه عميق، ولعل ما يبدو على الأدب العربى الحديث من فقر، بالنسبة إلى الأدب العربى القديم، راجع لا إلى ضعف الإنتاج الأدبى الحديث فى ذاته، بل إلى ظهوره وحيدا غير مستند إلى نقد إنشائى فى مستواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب.. فكان من أثر ذلك الإهمال أن بدا الأدب العربى الحديث فى صورة جهود فردية غير جدية.. وسيظل كذلك إلى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه، ويخرجونه للناس والأجيال، بناء متسقا، مرتبطا حاضره بماضيه.)

هذا هو الفراغ النقدى الموحش الذى كان الحكيم يعانى منه، وينبه إلى مخاطره على الحياة المسرحية بصفة خاصة والحياة الأدبية والفنية والثقافية بصفة عامة. وهو يقصد بالنقد الإنشائى ذلك النقد البناء الذى يحلل وينظم ويفسر ويصنف ويقيم بناء شاهقا من الفكر الذى يبلور خصائص الحياة المسرحية عبر الأجيال، وبالتالى يفتح المسالك ويستشرف الآفاق التى يمكن أن تبلغها الأجيال الجديدة وهكذا مع كل دورة من دورات الزمن الذى لايتوقف أبدا. إنه الضوء الذى يهدى الأدباء وسط دروب الإبداع المتشعبة والتى قد تبدو معتمة فى أحيان كثيرة، وهو البوصلة التى تشير دائما إلى الاتجاهات الجديدة والمثمرة بعيدا عن احتمالات التكرار أو المحاكاة أو اجترار إنجازات السابقين. ونظرا لإحساس الحكيم بمسئوليات الريادة، خاصة فى مجال المسرح، فإنه وجد من العبث وتضييع الجهد والطاقة أن يقتصر جهده النقدى على أن يندب حظ المسرح المصرى فى افتقاره إلى حركة نقدية بناءة وواعية وناضجة، وسرعان ما بدأ بنفسه بأسلوب عملى للغاية. فكان يبادر إلى تحليل مضامين مسرحياته وأشكالها الفنية برغم إنها مهمة ثقيلة على قلب أى كاتب مسرحى، إذ لايعقل أن يكون المبدع والناقد لإبداعه فى الوقت نفسه، لكنه لم يجد مناصا من تطبيق مبدأ «مكره أخاك لابطل» أو «المضطر يركب

الصعب». فقد كان عليه أن يدفع ضريبة الريادة، وأن يقدم للنقاد المؤشرات والتوجهات والأساليب العملية التى تساعدهم على اكتساب مناهج نقدية موضوعية تمكنهم من تحليل وتقييم أعماله وأعمال غيره من الأدباء والكتاب المسرحيين، والتخلى عن إصدار الآراء الانطباعية التى لاتستند إلى أية مبررات موضوعية مستنبطة من داخل الأعمال ذاتها. ذلك أن وظيفة الناقد المسرحى تكمن فى الغوص فى أعماق النصوص على حد قول الحكيم، وليس الغوص فى أعماق آرائه الانطباعية وأهوائه الذاتية وميوله الشخصية.

ووظيفة الناقد ليست سهلة ولاسريعة الإثمار لأن تذوق الفن لايولد مع الإنسان. فهو يكتسب بالخبرة والمعرفة والممارسة. وهى مهمة تقع على عاتق الناقد أكثر مما تقع على عاتق الفنان. فواجب الناقد أن يبصر من يتلقى العمل الفنى بمكوناته المختلفة، وأن يعين المتلقى على إدراكه وتذوقه وحبه. أى أن وظيفة الناقد المبدئية هى تربية ذوق الجماهير فى كل مرحلة من مراحل الإبداع الفنى. فمثلا عندما ظهر مسرح العبث وأثبت نفسه فى الخمسينيات، انصرف الناس عنه فى أول الأمر. فهو نوع من المسرح لم يألفوه من قبل. ولكن عندما بدأ النقاد فى شرح هذا المسرح والكشف عن بنائه، استقبلته الجماهير بشغف وترحاب. وما حدث لمسرح العبث حدث لكل الحركات المسرحية والفنية الجديدة التى مهد لها النقد الطريق إلى قلوب الجماهير وعقولها.

إن عملية تربية الذوق التى يقوم بها الناقد الفنى لابد أن تصاب بالعقم إذا توقفت عند مدرسة أو مرحلة من مراحل الفن، لذلك يجب أن يواكب الناقد جميع الحركات الفنية مهما اختلفت وتناقضت لكى يفسرها ويوضحها للناس. فلا تعنى تربية الذوق الفنى مجرد العناية بالأعمال الفنية المعاصرة فحسب بل يجب أن تمتد إلى ما مضى وما قد يأتى به المستقبل. ولعل الفرق بين العلم والفن يوضح لنا هذه القضية الفنية والتربوية. فالعلم يتقدم باستمرار بحيث يلغى جديده قديمه على مر التاريخ، أما فى الفن فيمكن أن يلغى القديم الجديد إذا لم يكن جديرا بالانضمام إلى التراث السابق الذى أرسى تقاليده عباقرة الماضى. فمثلا يمكن أن يكون عملا فنيا من أعمال القرن العشرين أقل فى القيمة الفنية بكثير من عمل آخر ظهر قبله بقرون. إن الإنجاز العلمى رهن بالفترة الزمنية التى تم فيها لحين حدوث إنجاز تال يعدله أو يلغيه تماما، أما العمل الفنى

فيشكل وحدة قائمة بذاتها وفى ذاتها ولذاتها. العلم تيار متدفق يعدل به العالم أو يغير ما سبق أن كشف العلم عنه، لكن هذا لايعنى أن الفن أفضل من العلم أو العكس لأن لكل من العلم والفن مجاله الخاص به. ولذلك لايهتم بتاريخ الكهرباء مثلا إلا من لايعرفه، أى على سبيل العلم بالشئ، لكن وظيفة الناقد الفنى لاتقتصر على إحاطة الجمهور والمتذوقين بتاريخ الفن الذى يماس النقد فى مجاله، بل يتحتم عليه توعيتهم بالأشكال الفنية المختلفة منذ أن ابتكر الإنسان هذا الفن إلى اللحظة الراهنة.

ولذلك يصر الحكيم على أن مهمة الناقد لاتقتصر فقط على تربية ذوق الجماهير بل يجب أن تتعدى هذا إلى تصحيح مفاهيم الناس للفن، أو بمعنى آخر نشر الوعى الفنى السليم بين الناس. وهذا ما فعله الحكيم فى مجال المسرح على وجه التحديد، وكان من نتائجه أن ازداد إقبال الجماهير على أشكال فنية جادة وجديدة لم يألفوها من قبل. وما عقد الستينيات الذى نفخر جميعا بنهضته سوى غرس يدى الحكيم وتوعيته النقدية التى مارسها منذ العشرينيات، ومهد بها الطريق لهذه النهضة التى توقفت بوقوع هزيمة يونيو ١٩٦٧، لأن الحكيم ظل بمفرده - تقريبا - فى ساحة التوعية النقدية بالقيم المسرحية الجادة والعميقة، ولم تلحق به كوكبة من النقاد الذين كانوا من الممكن أن يحدثوا تيارا نقديا يرسخ تقاليد عقد الستينيات. وكان شأن المسرح شأن فنوننا الأخرى، ازدهار مؤقت أحيانا يتلوه جدب مدقع وتخبط لايدرى أحد إلى أين يؤدى بحياتنا المسرحية والفنية. ومع ذلك لم يصب الحكيم بصدمة أوقعته تحت وطأة اليأس الكامل لأن نظرته النقدية العميقة والشاملة كانت تؤكد له أن:

(ظهور الناقد العظيم ليس بالأمر السهل، فللناقد صفات يجب أن تتوافر فيه، أهمها: أن يكون كفقيه القانون، بحرا عميق الاطلاع فى الأدب الذى يدرسه، والآداب الأخرى القائمة، ماضيها وحاضرها، حتى يتيسر له التقدير للقيم والموازنة بين الأنواع، والتشريع للمواهب، وأن يكون واسع الأفق، ليفهم كل الأغراض، قوى المعدة، ليهضم كل الألوان. فذلك الذى لايستسيغ نوعا من الشعر، أو لونا من النثر، أو فرعا من القصص، أو ضربا من التمثيل، لايجوز له أن يقدم على نقده، وإبداء الرأى فيه. وعليه أن يتنحى ويرد نفسه عن الحكم، شأن القاضى الذى كون فى القضية رأيا قبل البحث أو اتصلت ظروفها بعلمه قبل النظر. ففى لغة القانون يقولون: «ليس للقاضى أن يحكم بعلمه»

ذلك أن القاضى يجب أن يحكم بناء على ما بين يديه من مستندات، لابما يتصل بعلمه الشخصى. كذلك فى لغة الفن يجب أن نقول: «ليس للناقد أن يحكم بميله» ذلك أن الناقد يجب أن يحكم على الأثر الأدبى والفنى، بناء على قيمته الذاتية، لابما يمليه عليه مزاجه الخاص. فالناقد الذى يكره مثلا شعر المديح، إما أن يمتنع عن نقد قصيدة فى المديح، وإما أن يتجرد من بغضه للنوع ويزنها بميزانها فى نوعها، ولكن ليس له أن يسبها لمجرد أنها فى المديح، وهو يكره هذا النوع من أنواع الشعر. هذه الصفات والملكات لو توفرت فى بضعة نقاد، فإنهم يستطيعون أن يقيموا ميزان النقد الفنى على نحو منتج. وبقيام هذا الميزان فى أدب من الآداب، يقوم صرحه شامخا على أعمدة الزمان.)

ومجرد استخدام الحكيم للفظ التمنى «لو» دليل على ضعف ثقته فى ظهور مثل هذا الناقد العالم الموضوعى الذى يمكن أن يحدث مع زملائه تيارا نقديا يدفع بالحركة المسرحية أو النقدية إلى آفاق جديدة.

فمن خلال خبرة الحكيم المسرحية الطويلة والعريضة والعميقة أدرك أن معظم النقاد المسرحيين فى مصر يقيمون الأعمال المسرحية عى أساس ميولهم الشخصية وانتماءاتهم العقائدية، وليس بناء على قيمتها وإضافتها إلى الإنجازات المسرحية السابقة وتوسيعها لرقعة تقاليد المسرح وتراثه الفنى. وعندما سيطرت التقسيمات العقائدية إلى يمين ويسار، إلى تقدمى ومحافظ، على حياتنا المسرحية، أصبح التركيز الأساسى للناقد على مضمون المسرحية وتوجهات صاحبها السياسية والاجتماعية، فإذا ما تماشت مع توجهات الناقد العقائدية فإنه ينهال عليها بالمديح والتقريظ، وإذا تصادمت معها فالويل والثبور وعظائم الأمور للمسرحية وصاحبها، مهما كانت قيمتها الفنية والجمالية. أى أن القيمة الفنية والدرامية لم تعد معيارا نقديا يؤخذ به. ومن هنا كان إصرار الحكيم على أنه: «ليس للناقد أن يحكم بميله»، إذا أن المعايير الفنية والجمالية بل والحرفية هى الأرض المشتركة التى يقف عليها كل النقاد الموضوعيين، أما الانتماءات العقائدية والتوجهات السياسية والاجتماعية الراهنة فمن شأنها أن تحول الحياة المسرحية إلى قبائل متناحرة وشراذم مشتتة فى حين أنه يتحتم على الجميع أن يقوموا على خدمة الإنجازات والإضافات المسرحية الناضجة بصرف النظر عن توجهاتها العقائدية. فيمكن للناقد

المسرحى أن يختلف ما شاء له الاختلاف مع فكر الكاتب المسرحى، لكنه إذا اكتشف اتقانه لأسرار صنعته الفنية فعليه أن يعطيه حقه تحقيقا لمتطلبات الموضوعية النقدية. فالاختلاف فى الرأى لايفسد للنقد الموضوعى قضية، بل إن هذا الاختلاف ضرورى فى حالات كثيرة لإنتاج أفكار وأشكال وتيارات جديدة، طالما أن الأطراف المعنية لايحكمها التفكير القبلى والهوى الشخصى. فى هذا يقول الحكيم فى كتابة «فن الأدب»:

(هنالك شئ لاندرى ما هو، يخرج على كل قاعدة، ويهزأ بكل أصل، هو الذى يجعل الجميل جميلا. من أجل هذا، انحرف النقد عن المذهب الموضوعى إلى المذهب الشخصى، وطلع نفر من النقاد يقولون: إن الذوق هو الحكم والميزان، ولكن ما هو الذوق؟.. هو أيضا مشكلة تبرز على الفور: لو عرفنا الذوق وحددناه لأصبح هو الآخر أصلاً من الأصول، ومقياساً ثابتاً جامداً، يتحطم عند أول اختبار، وننزلق إلى المذهب الموضوعى مرة أخرى دون أن نشعر، فلنكتف إذن بالقول بأن الذوق ملكة شخصية، تفرز الزائف من الصحيح، والحسن من القبيح!.. ولكن ما دامت ملكة شخصية، كيف نفرز أيضا الشخص الذى ركبت فيه هذه الملكة، وكل الناس لاشك قائلون إن الذوق نابت فيهم مع أظفارهم؟ ونحن لو استطعنا أن نتصيد من غمرة الناس تلك اللؤلؤة الفريدة، وهى الناقد صاحب الذوق الذى لاينازع ولايدافع، لكانت فرحتنا به أضعاف فرحتنا بمن سينقد من الأدباء والفنانين. لكن العثور على هذا الناقد ذى الذوق يحتاج - هو الآخر - إلى ناقد ذى ذوق يستكشفه، وهلم جرا. لا، ليس للذوق الشخصى ضابط، وإذا ترك الحكم فى الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده، فقد ترك إذن للفوضى أو للمصادفة، وهذا هو المطعن الذى يُرمى به المذهب الشخصى فى النقد.)

هنا يتفق الحكيم مع إليوت فى أن تصحيح ذوق الجماهير بصفته الوظيفة الأولى للناقد، يعنى تخليص هذا الذوق من كل الاعتبارات التى لاتمت إلى الفن بصلة. والناقد لايعتمد فى هذه المهمة التنويرية على ذوقه الشخصى، بل يعتمد على منهج موضوعى وتحليلى للعناصر المكونة للعمل الفنى، وينأى عن تفسير العمل الفنى بعوامل لم تدخل فى تكوينه، مثل العوامل الذاتية الخاصة بالفنان أو العوامل التاريخية أوالاجتماعية أو السياسية أو السيكلوجية ..إلخ. ولذلك يقول إليوت إن الأصل فى النقد هو إيضاح العمل الفنى من داخله اعتمادا على منهج من شقين: الشق الأول هو تحليل العمل

الفنى، والشق الثانى هو مقارنة العمل الفنى بما سبقه من أعمال حتى يمكننا أن نرى إلى أى مدى أفاد الفنان من تراث فنه الذى يمارسه وإلى أى مدى أضاف إليه. أما التحليل فهو ليس مجرد تفكيك أو تفتيت العمل الفنى إلى جزئياته التى سوف تعود به إلى الحالة التى كان عليها قبل أن يصبح عملا فنيا بقدر ما هو كشف للعلاقات العضوية التى تربط بين عناصر العمل الفنى وتحكمها الحتمية الفنية. فإذا كانت هذه العلاقات موجودة ومتفاعلة ووظيفية كان العمل الفنى ناضجا ومكتملا. أما إذا غابت فلايمكن اعتبار العمل الفنى فنا على الإطلاق.

وإذا كان الحكيم يرفض الاعتماد على الذوق الشخصى للناقد لأن هذا اعتماد على الصدفة التى لابد أن تؤدى إلى الفوضى، فإن إليوت بدوره يؤكد أن الشكل الفنى للعمل المتكامل الناضج لاينهض أبدا على الصدفة بل على الحتمية الفنية التى تعنى أن تكون كل مرحلة فى العمل الفنى على علاقة بالمرحلة السابقة أو اللاحقة بالضرورة والحتمية، أى سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج التى لاتحمل فيما بينها أية ثغرات أو فجوات أو زوائد أو نتوءات. فكل عنصر يسرى فى سياق طبقا لنظام شامل إذ أن الفن بطبيعته من أنضج أنواع النظام التى اكتشفها العقل البشرى فى مواجهته للفوضى والتناقضات والصراعات التى تجتاح الحياة بصفة متجددة. كذلك فإن النقد الموضوعى هو فى جوهره تنظيم منهجى يهدف إلى مساعدة الفنانين فى بلوغ النظام البديع الذى يسعون لتجسيده وتحقيقه فى أعمالهم. ولذلك يقول الحكيم:

(لعل خير منهج للناقد أن يجمع فى نقده بين شتى الاعتبارات، ويؤلف بين مختلف النظرات، فيختار الأثر من بين مختلف الآثار بذوقه، كاشفا عن نواحى جمال، ثم يحلله بغربال علمه، ليخرج لنا ما انطبق منه على الأصول وما لم ينطبق. وذلك لمجرد التحليل والبحث والدرس، لا لإصدار الأحكام بناء على هذا الاعتبار وحده، فإذا فرغ من ذلك بقى أمامه الشطر الآجل من عمله النقدى، وهو تقييم الأثر بقيمته فى المحيط الأدبى القومى أو الإنسانى، ووضعه فى مكانه من «خانة» النوع، ومقارنته بالسابقين له فى ذلك السجل، مبينا مدى تأثره إياهم، ومبلغ اتفاقه معهم فى المذهب، أو اختلافه عنهم فى المسلك، أمكرر هو أم مؤكد أم مجتهد فى باب معروف؟ أم هو فاتح أو ضارب فى طريق غير مألوف؟ مع مراعاة الحقيقة لا الإسراف، والدقة لا الإغراق.)

ومن الواضح أن الحكيم هنا لايقصد بذوق الناقد ذوقه الشخصى الانطباعى، وإنما يقصد ذوقه الجمالى الموضوعى أو حسه أو حاسته النقدية التى اكتسبها من خلال ممارسته لوظيفته. ومع ذلك لايحرم الحكيم الناقد من أن يكون له رأى خاص، فهذا الرأى أمر طبيعى. لكن هذا الرأى الخاص لايمنحه الحق فى الحكم على العمل الأدبى أو الفنى بمزاجه الخاص وميوله الشخصية، بل يحكم على العمل بعناصره المكونة له طبقا لمنهج صانعه، لاطبقا لما يريده هو. ولذلك يحدد الحكيم وظيفة الناقد بقوله فى كتابه «أدب الحياة»:

(على الناقد أن يتفهم طريقة المؤلف أو الفنان ومرماه، ويقول لنا: «لقد أراد المؤلف أو الفنان أن يصنع كذا، وأن يهدف إلى كذا، وتوسل إلى ذلك مستخدما كذا. وقد نجح فيما أراد أو أخفق فيما أراد..» ولكن ليس للناقد أن يقول للمؤلف أو الفنان: «أريد منك أن تصنع كذا وكذا.. إلخ.)

وبذلك يضع الحكيم يده على منهج النقد الموضوعى والتحليلى الذى يضع أمام الناقد ثلاثة أسئلة لابد أن يجيب عنها عندما يتناول أى عمل فنى بالدراسة والتحليل والتقييم. السؤال الأول: ما هدف الفنان من إبداع هذا العمل بهذا الشكل؟ والثانى: ما الشكل الفنى أو الأداة أو الوسيلة التى استخدمها لتحقيق هذا الهدف وتوصيله إلى المتلقى؟ والثالث: ما نسبة نجاحه أو إخفاقه فى تحقيق هذا الهدف والأسباب والمبررات الموضوعية التى أدت إلى مثل هذا النجاح أو الاخفاق؟ ولذلك يعتقد الحكيم أن ممارسة النقد ليست بالأمر السهل المتاح لكل من يتصور فى نفسه القدرة على ذلك. فلابد أن يتأكد أولا من ثقافته الشاملة، ووعيه العميق بكل أصول الحرفة الفنية، وإلمامه الواسع بتاريخ الفن الذى يتناوله بالنقد بصفة خاصة، والفنون بصفة عامة، وإطلاعه على إنجازات العقل البشرى فى مجالات العلوم الطبيعية والتطبيقية، بالإضافة طبعا إلى العلوم الإنسانية، ومعايشته المستمرة والمتواصلة لكل مظاهر وظواهر الحياة المعاصرة. ذلك أنه ليست هناك مقاييس أو معايير نقدية مسبقة يمكن تطبيقها بطريقة آلية على كل الأعمال الأدبية والفنية. يقول الحكيم:

(من الصعب بل من الخطأ الحكم بمقياس واحد على كل الآثار الأدبية أو الفنية. ذلك أن ما يمكن أن نعتبره مزية لأثر أدبى أو فنى قد يكون عيبا بالنسبة إلى عمل فنى أو

أدبى آخر، فليس فى كل الأحوال - مثلا - يعتبر عمق الشخصية الروائية من المزايا المطلوبة، فهناك نوع من المسرحيات مثلا قد يعرضه للإخفاق احتواء الأشخاص على مشاعر دفينة عميقة. كما أن هناك نوعا من المسرحيات يدين بنجاحه إلى بساطة الأشخاص، ووضوح المشاعر. فالمقاييس إذن تختلف. ولكل وضع أداة نجاحه الخاصة.)

من هنا كانت ضرورة الحاسة الفنية والنقدية التى يجب أن تتوفر للناقد والتى هى توليفة أو منظومة أو عصارة تجاربه وخبراته وثقافاته ومعارفه وممارساته التى تشكل المعايير النقدية العامة أحد عناصرها. ذلك أن المعيار الثابت أو المذهب المتقن يشكل حجر عثرة فى طريق الناقد والفنان على حد السواء، لأنه يمثل حجراً على انطلاقات الإبداع وطاقات النقد التى يمكن أن تستكشف فى الفنان ما لم يستكشفه هو بنفسه. من هنا كانت إجابة الحكيم عن السؤال الذى وجهه إليه قارئ جاد فى مقدمة كتابه «التعادلية» عام ١٩٥٥:

(تسألنى ما هو مذهبى فى الحياة والفن؟.. وتقول: إنك قرأت كل كتبى وخرجت منها بعقيدة: هى أنها فى مجموعها تحاول تفسير «الإنسان» فى وضعه العام، من الكون بزمانه ومكانه، وفى وضعه الخاص من المجتمع بأجياله وبيئاته، وأن هذا التفسير يدل على اتجاه، يمكن وصفه بالمذهب، لو كان فى المقدور استخلاص أسسه وقواعده، وهو ما تسألنى أن أقوم به.

(أعترف أنى سررت لقولك هذا، وعجبت.. سررت: لأنى أحب القارئ الذى يستكشفنى.. وعجبت: لأنى لم أفكر حتى اليوم فيما فكرت أنت فيه.. ولعل السبب هو أنى أكره الفن الذى يبنى على مذهب، ولابأس عندى أن يبنى المذهب على الفن.. لأن الفن هو الكاشف الحر عن أسرار الكون.. وهذه الحرية فى الإحساس والشعور والبحث والتفكير كانت هى وسيلتى الأولى. أما وقد كتبت ما كتبت بهذه الحرية، فإن المذهب الذى يمكن أن يستخلص من هذه الكتابات لايضيرنى ولايقيدنى.)

ولعل حرص الحكيم على الرد على هذا القارئ الجاد دليل على حرصه على الوظيفة الحيوية والضرورية التى يجب أن ينهض بها الناقد الموضوعى الجاد والتى يحتاج إليها الفنان فى كل مراحل إبداعه حتى يتأكد من أن خطواته تتقدم فى الاتجاه الصحيح. ذلك أن إبداع الفنان لايتواجد فى فراغ وإنما داخل المتلقى الذى إذا غاب فإن الإبداع نفسه

يفقد وجوده الفعلى الملموس. من هنا كانت فرحة الفنان بالمتلقى الجاد الناقد فرحة لاتعادلها فرحة أخرى، ومن هنا أيضا كانت خاتمة كتاب «التعادلية» التى قالها الحكيم فيها:

(فجملة القول إذن أن القارئ المكتشف ليس بالقارئ العادى، بل هو قارئ نادر، لأنه وهب من صفات الصبر والدقة وطول البال والباع وحسن التلقى وقلة الادعاء وحب المؤلف ـ وأقول حب المؤلف لأنك لن تستطيع أن تتجشم جهدا فى اكتشاف شئ لاتحبه ـ هذا القارئ وهب من هذه الصفات كلها قدرا يؤهله لأن يكتشفك: أى يعطيك أكثر مما يأخذ منك.. فمن يكشف جزيرة ـ ولو صغيرة ـ يعطيها من القيمة فى نظر الزمن والوجود والتاريخ أكثر مما يأخذ منها.. هذا القارئ هو خالق المؤلف..

(نعم.. إنه هو الذى خلق «أرسطو» و«أبا العلاء» و«الخيام» و«شكسبير» هذا القارئ الخلاق الذى عندما يخطر له أن يكتب ويدون اكتشافه فإنهم يسمونه «الناقد» أو على الأصح الناقد المفسر.. هو «خرستوف كولمب» الفن أو الأدب، لولاه ما استطاعت الأجيال أن تعرف من مخلوقات الفكر البشرى هذه المعالم والمسالك.)

لم يتصور الحكيم حياتنا المسرحية والأدبية والفنية بدون حركة نقدية تواكبها منذ البداية. لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه، فقد أدرك أنه كتب على الأدباء المصريين خاصة كتاب المسرح منهم أن يبدعوا فى فراغ موحش. وقد حاول هو نفسه ـ بين حين وآخر ـ أن يؤدى وظيفة الناقد المسرحى ليس بالنسبة لأعمال الآخرين فحسب بل بالنسبة لأعماله هو أيضا، وهو يدرك تماما أن الكاتب لايقع فى الخطأ إلا عندما يحاول الكلام فى عمله، لكنه لم يجد أسلوبا آخر يمكن أن يملأ به هذا الفراغ الموحش المثبط لهمم الكتاب والأدباء. ففى عام ١٩٣٣ عقب نشر مسرحيته «أهل الكهف» جاءه أديب صحفى ليجرى معه حوارا بشأنها، ويسأله عما حمله على اختيار موضوعه. وقد سجل الحكيم هذا ا الحوار فى كتابه «تحت شمس الفكر» عام ١٩٣٨ . فعندما سأله الصحفى عن الأسلوب الذى اختاره لمسرحية «أهل الكهف» أجابه بقوله:

(لست أعرف.. على النقد أن يجيب!.. إن المؤلف لايقع فى الخطأ إلا عندما يحاول الكلام فى عمله.. إن الإنسان لايستطيع أن يرى ملامحه ويصفها إلا بالمرآة، والنقد هو المرآة.)

لكن لتأكده من غياب هذه المرآة فقد أسهب فى الحديث نفسه، فى تحليل عناصر المضمون الفكرى والشكل الفنى فى مسرحية «أهل الكهف» لعله يحفز همم من يرغبون فى الاشتغال بالنقد الفنى فى ولوج المجال بعد أن قدم إليهم بعض مفاتيحه. لكن ريادته النقدية لم تثمر إلا فى عقد الستينيات، وإن كان بحكم العادة لم يتخل عن توجيه النقاد إلى مفاتيح أعماله المسرحية، خاصة أنه لم يركن إلى الأشكال التقليدية بل كان دائم التجديد والتجريب.

ولم يكن الحكيم حريصا على اتقان الناقد لأصول صنعته وحرفياتها فحسب بل حرص أيضا على احترام أخلاقيات المهنة وتقاليدها. ففى خطاب له إلى صديقه الفرنسى أندريه ضمن خطاباته الكثيرة إليه والتى سجلها فى كتابه «زهرة العمر» عام ١٩٤٣، سجل حقيقة نقدية تصل إلى حد البدهية وهى أنه إذا كان من المفترض فى الفنان أن يملك الوعى النقدى الكافى لتنظيم عمله وتنسيقه، فإنه لايفترض فى الناقد أن يملك القدرة على الإبداع، بل يكفيه أن يكون واعيا بأصول الصنعة التى يمكن أن يحاسب الفنان على أساس مدى اتقانه لها. ولذلك ليس من الأخلاق فى شئ أن يحاول أحد التصدى لآراء ناقد بحجة أنه لم يبدع وبالتالى ليس له الحق فى أن يتكلم فيما ليس له به دراية فعلية وعملية. يقول الحكيم لصديقه أندريه:

(قرأت مقال فرنان فندريم فى بول سوديه وهو خصمه المعروف فى المناضلات الأدبية. أى جبن وأى نذالة؟ مقال لو أنه كتبه وتجرأ على نشره فى حياة الناقد العظيم، لما استطاع الإقامة بعدها فى فرنسا يوما واحدا، ولكنه الآن يقول ما يريد، لأن الميت لايستطيع جوابا. لقد جرد سورديه من كل حسنة، وألصق به من النقص ما يخرجه عن وظيفة ناقد. ولكن أعجب ما جاء فى مقاله عن بول سوديه قوله: إن الجانب الفنى فى الأعمال الأدبية كان يفلت منه دائما، لأنه لم يمارس بنفسه التأليف من حيث هو خلق فنى! فما قول فاندريم هذا فى فلاسفة الألمان، ممن نقدوا الفن من عمانويل كانت إلى فردريك نيتشه، وما قوله فى علماء الجمال، الذين شرحوا لنا ونقدوا فن فيدياس وبوليكليت وبراكسيتيل وهم لم يصنعوا قط تمثالا من الطين أو العجين؟ وما قوله فى جول لمتر وسارسى وتين وقد قضوا حياتهم ينقدون فنونا لم يمارسوها قط بأنفسهم، حتى العرب ونقاد الشعر العربى فى آدابنا، مثل الأصمعى وحماد عجرد، لم يمارسوا هذا

الفن مع روايتهم لكل ما قيل فيه، وإنى لأذكر قول أحد نقاد العرب هؤلاء، وقد سألوه - كما سأل فاندريم بول سورديه: لماذا لايقرض الشعر؟ فأجاب: أنا كالمسن يشحذ ولايقطع، ولكن فاندريم يريد أن يقطع أوصال جثة خصمه وكفى!.)

هكذا كان وعى الحكيم بأصول وظيفة الناقد وأخلاقياتها. كان مهموما بغياب النقد سواء فى مجال المسرح أو فى مجال المجتمع بصفة عامة، ذلك أن الأثر السلبى لهذا الغياب فى كلا المجالين واحد. فكما أن نقد المجتمع نقد لايتحرى الحقيقة وبذلك يضللنا فلا نرى أنفسنا على حقيقتها، كذلك نقد المسرح الذى لايتحرى أن نرى النص أو العرض المسرحى على حقيقته بل من خلال انطباعات الناقد، وهو ما يمكن أن نسميه «النقد الهلامى»، أو من خلال زوايا متجمدة أو متحجرة لايملك الناقد فكاكا منها، وهو ما يمكن أن نسميه «النقد المتحجر». فكلا النوعين من النقد - إن جاز لنا أن نسميه نقدا - يضر بالمسرح والحياة أكثر مما يفيد، ولذلك لايعتبره الحكيم نقدا على الإطلاق بل مجموعة مهاترات تقف حائلا بيننا وبين إبداع المسرح ومعنى الحياة.

الفصل الثانى

وظيفة الكاتب المسرحى

يرى الحكيم أن وظيفة الكاتب المسرحى فى مجتمعنا أو فى أى مجتمع آخر قد لايدركها الإنسان العادى بسهولة، ولكن على قدر إدراكه لها أو جهله بها فإن المسرح يرتفع ويسمو بالفرد والمجتمع إذا كان فنا ناضجا فكريا ومكتملا شكلا، وينحط به إذا كان فنا رديئا وسوقيا. وقديما قال أفلاطون: إذا أردت مجتمعا سليما صحيا فأعطه فنا راقيا. وكان الحكيم فى تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح المصرى، أى فى عقد العشرينيات يعانى من بعض المفاهيم التى سادت المجتمع عن وظيفة المسرح التى لم تكن تخرج عن حدود التسلية العابرة وتزجيه أوقات الفراغ وأحيانا اللهو الفج والرخيص. أى أنه لم تكن هناك حدود فاصلة بين وظيفة المسرح ووظيفة الكباريه. ولذلك أخذ الحكيم على عاتقه أن يعلم الناس جوهر الوظيفة الحقيقية للكاتب المسرحى سواء بابداعاته المسرحية أو كتاباته النقدية المباشرة.

ردد الحكيم فى معظم كتاباته النقدية، النظرية والتطبيقية منها، أن المسرح الراقى شكلا ومضمونا يستطيع أن يجعل حياتنا أفضل وأجمل لأنه يعرفنا بما هو حقيقى بطريقة حية تجعل ادراكنا لمعنى الحياة وحقيقتها أعمق وأكثر امتاعا. ولذلك فإن مفهومه لوظيفة الكاتب المسرحى، يقترب من المفهوم الكلاسيكى الحديث الذى يتمثل فى مدرسة النقد الموضوعى والتحليلى الذى يرى فى الفن عامة والمسرح خاصة سعيا د ءوبا من جانب الإنسان لاستكمال الطبيعة والحياة الناقصة بطبيعتها. فالمسرح لايقدم صورة مكررة أو نسخة باهتة للحياة عن طريق محاكاتها وتقليدها حرفيا، وإلا لما كان له أى دور أو وظيفة على الإطلاق بحكم أن الناس يفضلون الأصل على الصورة دائما، ذلك لأنه يحاكى قوانينها فحسب. إنه لايحاكى المظاهر وإنما يبلور الظواهر ويجسدها. فإذا كانت هناك ثمة محاكاة فى الوظيفة التى يؤديها، فهى محاكاة كاملة مستكملة لها. وبرغم أن هذه المحاكاة لاتختلف عن الحياة إلا أنها تفوقها لأنها تنطوى على المعنى والدلالة التى يضفيها عقل الإنسان على وجوده ونوعية علاقته بهذه الحياة التى لاتقدم

معانى أو تفسيرات يمكن أن تقنع الإنسان وتجعله يتناغم معها.

إن وظيفة المسرح الراقى الناضج تهدف دائما إلى تغذية عقل الإنسان وتنمية وعيه وتعميق نظرته إلى ما حوله فى الحياة والكون. فالمسرح يعيد صياغة فكر الإنسان وسلوكه من خلال معاونته على تحقيق ذاته والهدف من وجوده وذلك بأن ينمى إلى أقصى حد ممكن أفضل وأميز ما فيه. إن المسرح يستطيع بطاقات فكره الثاقب وجماليات شكله المتناغم أن يصل إلى الحقائق الدائمة والأشكال الطبيعية والظواهر المنطقية التى تمثل الثوابت التى تبلور جوهر الحياة ومعناها، وهو بذلك يخترق كل الحواجز والسدود كى يكتشف الحقيقة الموضوعية ويصورها ويقدمها للإنسان كى يتعرف عليها ثم يعرف كيف يتعامل معها.

لكن دور المسرح لايتوقف عند اكتشاف هذه الحقيقة وتصويرها وتقديمها للمتلقى - كما تفعل الفلسفة، ذلك لأنه دائم السعى إلى نقل ما اكتشفه وصوره بحيث يصبح جزءا لايتجزأ من كيان الإنسان، يتسع به وعيه ويتعمق. ووسيلته الفكرية والفنية لتحقيق ذلك تكمن فى إحالة الحقيقة الموضوعية التى سبق أن اكتشفها إلى مشاعر وأحاسيس وتأثرات حية فعلية تثرى وجدان الإنسان وتساهم أكثر من أى شئ آخر فى تحقيق الإنسان لذاته وإدراكه للهدف من وجوده. ومن هنا كان إيمان الإغريق بأثر وقوة فاعلية الشعر والمسرح فى تشكيل الإنسان وانضاج مشاعره وتوجيه نزعاته والارتقاء بها. ولذلك كانت للكاتب المسرحى فى المجتمع الإغريقى مكانة مهمة وحيوية للغاية، برغم أن العرض المسرحى بالنسبة لهم لم يكن على الإطلاق مجرد وعاء يحتوى على شخصية الكاتب المسرحى ويعكسها للجمهور، أو وسيلة يتخذها الكاتب للتعبير عن نفسه وانطباعاته وأفكاره الشخصية الأثيرة لديه. وإنما كان محاكاة لما هو أساسى وجوهرى فى الطبيعة، يبلوره ويجسده الكاتب بالأسلوب الذى يتناسب مع طبيعة فنه ومنهج فكره، فيحوله إلى مشاعر وأحاسيس تتغلغل فى النفس وتعيد صياغتها وتشكيلها، وتساهم إلى أقصى حد فى تربية الإنسان نفسه.

لم تكن التربية عند الإغريق قاصرة على الاحتفاظ بالمعلومات وتخزينها فى الذاكرة أو على تعليم المهارات الأساسية أو التوجيه المهنى، بل ارتفعوا عن كل هذا إلى مفهوم أوسع وأعمق للتربية وهو تشكيل شخصية الفرد وتنمية قدراته وطاقاته إلى أن يصل

إلى حد الاكتمال بقدر الإمكان، وذلك عن طريق الفضيلة التى يصفها أرسطو بأنها حب الحقيقة والإحساس بالبهجة فى وجودها. وهو نفس المفهوم الذى سيطر على معظم كتابات الحكيم النقدية والذى أكد به أن الهدف من تربية الإنسان هو استيعابه للفضيلة، ولاطريق أقدر على هذا من طريق المسرح القادر على تحويل وعى الفرد بالحقيقة إلى مشاعر وأحاسيس وأفكار وإيحاءات تجعل حبه للفضيلة وابتهاجه بوجودها جزءا لايتجزأ من كيانه. فهو كامن فى العقل الباطن وإن كانت آثاره تتضح فى تصرفات الإنسان وأفعاله وسلوكه فى حياته اليومية.

فى أوائل العشرينيات كتب الحكيم مقالة فى مجلة «التمثيل» بعنوان «الإصلاح الخلقى والتمثيل: هل غاية فن التمثيل الإصلاح الخلقى؟» بدأها بقوله:

(مسألة كانت موضوع بحث وجدل فى عصور مختلفة! بدأت فى أيام «أرسطو» وأتى فيها برأى دعمه بحجج، ثم تجددت فى العصر الكلاسيكى بفرنسا فنبش «راسين» على حجج «أرسطو»، فأخرجها، وشكلها بحسب مقتضيات عصره، وألحقها بمقدمة رواية «فيدر»! ثم بعث هذا المبحث - مرة أخرى - فى القرن التاسع عشر! بعثه «اسكندر دوماس» الصغير، فأثار بذلك جدلا عنيفا بينه وبين معاصريه، من كتاب ونقاد، وتجددت بذلك المناقشة القديمة فى ذلك الموضوع!.. رأى «دوماس»: هو الاعتراف بتلك الغاية، ففن التمثيل فى رأيه، يجب أن يكون مرماه الإصلاح الخلقى والأدبى!. بل ذهب فى ذلك إلى مدى بعيد، فأوجب تدخل الفن التمثيلى فى ميدان تلك النظريات الاجتماعية، والمسائل الجدلية المعقدة، التى هى من شأن رجال السياسة والتشريع، قائلا: لم لا نناقش - نحن كتاب المسرح - مسألة اجتماعية هامة، كمركز المرأة الذى وضعها فيه القانون المدنى الفرنسى، لندلى فيها بآرائنا؟.. إن واجب الكاتب المسرحى أن يضع تلك المسائل على المسرح، أمام الجمهور، عارضا الدواء لما فيها من داء.)

ويبدو الوعى النقدى المبكر عند الحكيم عندما يعبر عن عدم دهشته من المدى الذى بلغه دوماس فى تحويله المسرح إلى أداة تعليمية وتبشيرية وتربوية وإصلاحية، فقد كان هذا هو توجهه منذ البداية، فلايكاد يخلو عمل من أعماله المسرحية من مناقشة قضايا المجتمع المعاصر، خاصة قضايا المرأة التى تعانى من المآسى المترتبة على الطلاق. لكن

الحكيم يرفض أن يتحول المسرح كفن متعدد الأبعاد والأعماق إلى إدارة تعليمية لتوصيل رسالة اجتماعية معينة، وإن كان حريصا على المضمون الفكرى والإنسانى للنص المسرحى بشرط أن يتوسل بالأدوات الفنية والأشكال الدرامية التى بدونها يصبح المسرح أى شئ إلا كونه مسرحا، بحكم أن المضمون لاينفصل عن الشكل، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هى العمل المسرحى.

فى تلك الفترة المبكرة من حياة الحكيم استطاع أن يحدد موقفه الفنى ورؤيته النقدية ومذهبه الجمالى، فانحاز إلى الناقد الفرنسى الكبير سارسى الذى عارضه دوماس معارضة شديدة. كان سارسى يؤكد على أن الفن لايرمى إلى الإصلاح الخلقى لأن الغاية الأولى للفنانين جميعهم هى إبداع عمل فنى جميل. أما الإصلاح الخلقى فقد يكون غاية ثانوية. ويعلق الحكيم على قول سارسى بأن هذا ما قال به أرسطو وأخذ به راسين. وتتبدى نظرة الحكيم الواعية بأصول صنعة الكاتب المسرحى عندما يؤكد أن هناك طرقا كثيرة يستطيع المصلح الأخلاقى أن يسلكها غير طريق الفن الذى يرفض أن يكون مجرد أداة للتعبير عن حقائق أخلاقية. ذلك أن الأعمال الفنية هى فى ذاتها حقائق أخلاقية متجسدة لم يتبينها علماء الأخلاق إلا مؤخرا، بعد أن كان الكثيرون يظنون أن الوعظ والإرشاد والنصح من الأعمال والمهام الملقاة على الكاتب المسرحى بصفة خاصة، ونسى هؤلاء أن علم الأخلاق نفسه عندما يبلغ أعلى درجات نضجه ووعيه، يتجنب وعظ الناس ونصحهم بطريقة مباشرة، وإنما يكتفى بإضاءة الطريق أمام أعينهم. فإذا كان هذا هو منهج علم الأخلاق الناضج، فكيف يتحول الإبداع الفنى والمسرحى إلى مجرد درس أخلاقى مباشر دون أية اعتبارات فنية أو جمالية. يقول الحكيم عن هذا النوع من الفن الذى يهدف إلى مجرد الإصلاح:

(إن فى هذا الطريق القضاء على فكرة إصلاحه، فالجمهور سيسفه العمل المعيب كله، غير ناظر لفكرة الإصلاح فيه!.. إذن غاية الفنان الأولى هى - كما يجب أن تكون - إخراج العمل الجميل المتقن، فها هم أولاء كما ذكر «سارسى» - عظماء كتاب فرنسا: «كورنى» و«راسين»، و«موليير» وإن شئت فعظماء كتاب اليونان، مثل «سوفوكل» و«أرستوفان» كلهم أخرج آيات من الفن!.. والحق، لو دار بخلد أحدهم أن يجعل غايته الأولى الإصلاح الخلقى، لما جاءوا لنا بفن ما، ولكانت أعمالهم لاتخرج عن كونها أبحاثا

فلسفية لا أعمالا فنية!.)

هذا هو ما كتبه الحكيم فى أوائل العشرينيات عندما كان معظم الفنانين والأدباء والمثقفين لايعرفون من النقد سوى الهجوم أو الذم سواء على أساس انطباعى أو حقد شخصى. أما المدح فلم يكن فى باب النقد بل كان على سبيل التحية والتأييد والتهنئة. فقد حتمت الريادة النقدية على الحكيم أن يصحح كل المفاهيم الخاطئة التى تتطلب من الأعمال الأدبية والمسرحية أن تحقق أشياء ليست من وظيفة الأديب أو الكاتب المسرحى تحقيقها، ولا من وظيفة الناقد تقييم هذه الأعمال بقيم لاتمت للأدب أو المسرح بصلة. فقد أدرك الحكيم أن الكثير من المسرحيات التى يكتبها أصحابها على أنها أدب ليست أدبا على الإطلاق. من أجل هذا واصل كتاباته النقدية التنظيرية ليس للتعريف بفن المسرح فحسب بل دفاعا عنه أيضا. فهاجم عدم تمكن الكاتب من أصول الصنعة الدرامية، واعتماده بل وارتياحه للأسلوب التقريرى المباشر الذى لايفرق بين كتابة المسرحية وكتابة المقالة أو الدراسة أو البحث، وحماسه لمناهج تربوية وتعليمية وإصلاحية طاغية على بناء الحبكة المتقنة أو مصداقية الشخصيات الدرامية أو منطقية الحوار الدرامى، كل هذا وغيره كان يهدد - ولايزال - كيان المسرح بحيث يستلزم الدفاع عنه. والأساس الذى أقام عليه الحكيم دفاعه هو أن المسرح فن له أدوات جميع الفنون الأخرى وليس مجرد أى كلام يدعو إلى فكرة أخلاقية أو يسجل واقعا عابرا أو يروى بعض الأخبار والأحداث.

ورأى الحكيم أن هذه المفاهيم الخاطئة قد انتقلت بالمسرح من عالم الفن إلى عالم اللا فن، فأصيب المسرح بتشوهات وثغرات ونتوءات أعجزته عن أداء وظيفته. وجاءت المقاييس والمعايير التى يقاس بها خاطئة تهبط بالذوق العام بدلا من أن ترتقى به لأنها مقاييس ومعايير وضعت من أجل أن يقاس بها اللا فن وليس الفن. يقول الحكيم:

(إن (دوماس)، بتصرفه، كان ينسى أن التمثيل هو فن، فتجب مراعاة قواعده! وما هو الفن؟!.. أليس هو تصوير الحياة الإنسانية؟ هل للفن بأنواعه المختلفة غاية غير تصوير الحياة الإنسانية؟.. التمثيل، والتصوير، والنحت، والموسيقى، والشعر؟؟ ألها غاية غير هذه؟ فالفن إذن هو تقليد ونقل وتصوير للحقيقة الكائنة، وكلما أحكم التقليد والنقل قرب الفن من الكمال، والعكس صحيح! فلنضع أمامنا هذا التعريف، ولنواجه

الآن رأى «دوماس»، لنرى إلى أى حد ينطبق عليه هذا التعريف!.. يقول: إن غاية التمثيل الإصلاح، وإن الكاتب إن هو إلا مصلح أخلاقى، فمن هو المصلح الخلقى؟ أليس هو ذلك الثائر على الأخلاق الموجودة أو بعضها، الهادم للنظم المتبعة، الناقم عليها، الخالق لمبادئ جديدة يحاول إحلالها محل القديمة؟؟ فالمصلح مخترع وخالق، لاناقل، ولامصور، ولامقلد!.)

فإذا كان من حق المصلح ـ فى نظر الحكيم ـ أن يكون خالقا ومبدعا حتى يأتى بالجديد من الأفكار والحقائق والقيم والمثل، فمن باب أولى أن يتفوق الكاتب المسرحى فى مجالات الخلق والإبداع، وأن ينأى عن ميادين الوعظ والإرشاد والتعليم المباشر. ولذلك ليس من حق الناقد أن يطالب الكاتب المسرحى بأن يصارح الآخرين بما يريد أن يقوله فى مسرحيته. فهذا الطلب إن دل على شئ فإنما يدل على جهل الناقد بطبيعة الإبداع الدرامى ووظيفة الكاتب المسرحى، وعدم قدرته على التمييز بين ما هو مسرح وما هو غير ذلك. فالعمل المسرحى يستمد كيانه من ذاته بمعنى أن قيمته فيه كما هو، أما العمل غير المسرحى أو غير الدرامى فهو يستمد كيانه من عوامل خارج إطاره، أى أن قيمته فى الأفكار التى يشير إليها وليست تلك التى تنبع منه. ويترتب على هذا أن العمل غير الدرامى يمكن صياغته بأكثر من طريقة وأسلوب، ومع ذلك يظل معناه كما هو لايتغير، فى حين أن العمل الدرامى المتكامل، لو حذف منه موقف أو حتى جملة حوارية فسوف يتغير معناه عما كان عليه، بل وربما فقد معناه الكلى.

فإذا أخذنا على سبيل المثال عبارة «الإخلاص قيمة من القيم التى تنهض عليها الحياة الإنسانية الحقة»، فهذه العبارة ليست من الفن أو الدراما فى شئ، ولذلك يمكن صياغتها بأشكال أخرى ويظل معناها كما هو، فتقول مثلا: الإخلاص من أهم الأخلاقيات الكفيلة برقى البشر، أو الوفاء أو الولاء أو الأمانة.. إلخ. فكل قول أو عبارة من هذه العبارات تؤدى إلى مدلول العبارة الأولى لأن قيمة هذه العبارة فيما تدل عليه فحسب وليس فى بناء العبارة نفسها، وبالتالى يمكن للمصلح الأخلاقى أن يغير ويبدل فى ألفاظه وعباراته ما شاء له التغيير والتبديل. أما العمل المسرحى أو الدرامى فلايمكن استبداله أو استبدال أى جزء منه مع الاحتفاظ بمعناه أو أثره فنيا، ولذلك من الخطأ أن نسأل عن الرسالة الأخلاقية للعمل المسرحى لأنه بطبيعته عمل أخلاقى لأنه

يجعل من المتلقى إنسانا أفضل دون أن يعظه أو يرشده بأسلوب سطحى مباشر. فالتجربة السيكلوجية والانفعالية والفكرية الممتعة والمثيرة التى يمر بها المتلقى فى مواجهة العمل المسرحى، تجعله أكثر وعيا بالحياة والمجتمع، وتضاعف من رهافة حسه، وتعمق بصيرته تجاه الطبيعة البشرية وغير ذلك من المتغيرات التى تطرأ عليه دون أن تأمره أو تنهيه عن الاتيان بفعل معين.. يقول الحكيم:

(رأى «دوماس» لايستقيم إذن مع قواعد الفن، إلا إذا اعتبرنا غرض التمثيل وغايته: تحليل الأخلاق الموجودة، وأن الكاتب المسرحى هو كاتب أخلاقى، لامصلح أخلاقى!.. بهذا الحل الوسط، تتمشى مبادىء الفن، مع أعمال من يقصدون معالجة المسائل الأخلاقية!.. وعندئذ - وعندئذ فقط - نستطيع تفهم أعمال: «كورنى» و«راسين» و«موليير» ويمكننا بسهولة أن ندرك قيمتها الفنية الكبرى!.. فأولئك الكتاب العظام كانوا كتابا أخلاقيين، لامصلحين!.. فمن «كورنى» الذى صور لنا البطولة والفضيلة الإنسانية، بصورة المثل الأعلى - إلى «راسين» الذى قلد الحقيقة.. إلى «موليير»، الذى نقل أحوال الجماعات المثلة، وأخلاقها، كما كانت فى عصره!.. كل هؤلاء خلقيون صوروا ونقلوا وقلدوا وإن زاد التصوير، أو قل عن الحقيقة.. وإن أعمالهم - بما فيها من تحليل للأخلاق، ومن تصوير لما يجب أن تكون ولما هو كائن - كان لها الأثر العظيم فى تطهير النفوس، والسمو بها إلى مستوى أعلى.)

ولذلك يعتقد الحكيم أننا عندما نطلب من العمل المسرحى رسالة أخلاقية واضحة ومباشرة، فإننا نفرض عليه أشياء دخيلة عليه لاتمت إلى طبيعته بصلة. ومن هنا تأتى مخاطر وخيمة تفسد الوظيفة الحقيقية للمسرح سواء بالنسبة للكاتب المسرحى نفسه أو بالنسبة للمتلقى العادى. عندئذ ينحرف المسرح عن مساره الطبيعى فتزداد الأعمال التى تتنكر فى ثوب المسرح وترتدى أقنعته، وتقل بل وتتلاشى الأعمال الفنية الحقيقية، مما يؤثر تأثيرا سيئا على وجدان وسلوك الفرد والمجتمع نتيجة للتعود والحس الجمالى، مما يؤدى بدوره إلى ضحالة الفكر وانتشار القبح واختفاء الجمال. وعلى المستوى الأخلاقى الفعلى يصبح القبح هنا هو الرذيلة والجمال هو الفضيلة.

ومع انتشار هذا المفهوم الخاطئ الذى يلزم المسرح بتوصيل رسالة أخلاقية مباشرة، وجد الحكيم أن كثيرين من الكتاب والفنانين ينزعون إلى أدب الرأى أو أدب الفكرة،

وهو الأدب الذى يروج فيه الكاتب لفكرة أو رأى معين قد يتمثل فى مبدأ أخلاقى أو مذهب سياسى أو اجتماعى. ولذلك يعتبره الحكيم من أدب الدعاية الذى لايعد فنا مسرحيا بمعنى الكلمة، لأن الكاتب المسرحى فى هذه الحالة لاينظر إلى عمله الإبداعى على أنه غاية فى حد ذاته بل مجرد أداة أو وسيلة يستخدمها لتوصيل رسالته الأخلاقية أو نشر عقيدته السياسية أو الاجتماعية. وهى وسيلة لاتختلف كثيرا ـ طبقا لهذا التوجه ـ عن أية وسيلة أخرى مباشرة مثل الوعظ والإرشاد والتعليم والتوجيه وغير ذلك من الوسائل المباشرة التى تفترض فى المتلقى سطحية الفكر وسذاجة الانفعال واستعداده لتنفيذ التعليمات الصادرة إليه. ولذلك يؤكد الحكيم على أن:

(نظرية «دوماس» خطرة، من حيث إنها مذهبة لجمال الفن، هادمة لاستقلاله، وليس أدل على ذلك مما صار إليه فن «دوماس» نفسه، فمع أن أفكاره ونظرياته الاجتماعية، والأخلاقية فى حد ذاتها قيمة، وصفاته الشخصية ـ ككاتب مسرحى معترف بها، فإن إغراقه فى أبحاثه ونظرياته، جعلت فنه مصبوغا بصبغة صناعية واضحة، فظهر عليه التكلف!.. وإن أسلوبه الكتابى، مع أنه حى مؤثر، فإنه يبدو أحيانا ضخما أجوف، تغلب عليه طريقة الخطابة!.)

وما ينطبق على دوماس ينطبق بدوره على أى كاتب مسرحى آخر يتخذ من المسرح مجرد بوق لآرائه فى الأخلاق والسياسة والاجتماع. فهناك بون شاسع بين أساليب الخطابة المباشرة ذات التأثير اللحظى على المتلقى وبين أساليب التجسيد الدرامى الذى يبلور ثوابت النفس البشرية وموقفها من المتغيرات الاجتماعية لكى يقدم فى عمل مسرحى خالد، القوانين التى تحكم علاقة الإنسان بالحياة والمجتمع والكون. والكاتب المسرحى الذى ليس له هدف سوى توصيل عظة أو رسالة أخلاقية، لايعنى بذلك سوى أمر من أمرين: إما أنه فشل فى صنع عمله الفنى وإقامة بنائه الدرامى بحيث يعجز نصه المسرحى عن الإفصاح عن نفسه بنفسه، وبالتالى فإن النص يصبح فى حاجة إلى مذكرة تفسيرية وإيضاحية، وهذا إذا جاز فى الحياة فإنه لايجوز فى الفن، وإما أن الكاتب المسرحى قد كتب مسرحيته ليس من أجل الجمال وتجربته السيكلوجية الممتعة ولكن لكى يلقن المتلقى من خلالها درسا أو عظة. وهذا أيضا ليس من الفن أو الدراما فى شئ. إن العظة أو الدرس شئ والجمال الذى يمنحه لنا الفن شئ آخر. الأول عابر

ومؤقت ومن المتوقع دائما أن يزول أو يتغير بمرور الزمن، والثانى وهو الجمال الفنى يغيرنا ويسعدنا كلما تلقيناه بصرف النظر عن اعتبارات الزمان أو المكان. يقول الحكيم:

(وهكذا نرى تدخل الأفكار المبتدعة، المخالفة للحقائق فى التمثيل، مفسدة له، مشوهة لبهائه، معرقلة لكماله!.. وكما قال «سارسى»، فى نقده «لدوماس»: إنه يخشى أن يصير الفن إلى أداة لنشر الدعوة، فتذهب بذلك معالم جماله، لأن نظرية «دوماس» تدعو بطبيعتها إلى تيسير العمل الفنى، وتكييفه بحسب مقتضيات الفكرة الإصلاحية، لابحسب الحقيقة والطبيعة، وبذلك يظهر العمل مشلول الحركة، لاحياة فيه!. ويجب ألا نعتقد أن فى إبعاد الفن عن ثورات الإصلاح تضييقا لدائرته، أو تقليلا من فائدته، يكفى لفساد هذا الاعتقاد، أن نتصور ما يبلغ إليه الفن من فوضى إذ ما تحول المسرح إلى ميدان للجدل، وأصبح من يشاهد التمثيل كمن يشاهد مجتمعا علميا، فتضيع علينا تلك الفوائد التى نجنيها من رؤية الحياة أمامنا، كما هى على المسرح!.)

ولايقصد الحكيم برؤية الحياة كما هى على المسرح، تقديم صورة فوتوغرافية أو نسخة مكررة من الحياة. فهذه محاولة مستحيلة فى حد ذاتها، لكنه يقصد أن الحياة تتجسد بكل أبعادها وأعماقها ودلالاتها فى شخصيات المسرحية ومواقفها المتتابعة، فنزداد فهما واستيعابا لها بأسلوب جميل وممتع ومثير، لايتأتى للأساليب العلمية المباشرة والحوارات الجدلية التقريرية التى تفصل دائما بين مضمونها الفكرى والأدوات التى تقوم بتوصيله إلى المتلقى، وهى أدوات عديدة ومتنوعة، يمكن للمتحدث أو المحاضر أو الخطيب أن ينتقى ما يشاء، وذلك على النقيض من العمل الفنى الذى يستحيل فيه الفصل بين مضمونه وبين أسلوب توصيله، فلايوجد فيه ما يمكن أن نسميه الشكل أو ما نسميه المضمون. فالشكل ليس بالوعاء الذى يحتوى المضمون، والمضمون ليس بالمادة التى يحويها الوعاء. وإنما الشكل والمضمون هما شئ واحد هو العمل المسرحى أو الدرامى نفسه. ولذلك أصبح من اللغو مجرد ذكر الشكل والمضمون عندما نتكلم عن النص أو العرض المسرحى أو أى فن آخر.

وكان الحكيم رائدا فى النقد المسرحى وإرساء تقاليد التأليف الدرامى عندما نادى منذ أوائل العشرينيات باستحالة استيعاب المضمون الفكرى منفصلا عن شكله الفنى، وذلك فى زمن كان يظن من تصوروا فى أنفسهم القدرة على ممارسة النقد، أنهم قادرون

أيضا على التركيز على المضمون فحسب على أنه الشئ الذى تقوله المسرحية. فمهما اجتهدنا فى تلخيص مضمون المسرحية وتقديمه فى كبسولة إلى القارئ أو المستمع، فلن يكون تلخيصنا أو استقراؤنا لهذا المضمون معادلا للمسرحية نفسها. فلابد أن نقرأها أو نشاهدها كاملة حتى نستطيع أن نمر بتجربتها الجمالية والسيكلوجية كاملة أيضا.

ومهما كان دور المصلح الأخلاقى والاجتماعى دورا عظيما ومؤثرا فى مسيرة وطنه الحضارية، فإن دوره يظل مرتهنا بالإطار الزمنى الذى مارسه داخل حدوده، وإذا ذكر بعد ذلك فى التاريخ فإنه يذكر كمجرد مرحلة من مراحله التى قد تعتبر من نقاط التحول فيه. لكن دور الفنان المتمكن من أصول فنه وصنعته يتجاوز حدود عصره وزمنه ويصبح ملكا لتراث الإنسانية كلها، بحيث تلجأ إليه من عصر لآخر كلما ألحت عليها الظروف الطارئة كى ترى نفسها على حقيقتها فى مرآته الصادقة والكاشفة. ففى مقالة كتبها توفيق الحكيم بعنوان «غاية الأدب والفن» ردا على مقالة أحمد أمين المنشورة فى مجلة «الثقافة» عام ١٩٤٤، والتى أبدى فيها أحمد أمين إعجابه بالأدب الأمريكى لأنه أدب واقعى يعالج مشكلات المجتمع الأمريكى المعاصر، ويسعى لإيجاد حلول عملية لها بعيدا عن أساطير اليونان والرومان. كما تمنى أحمد أمين أن يهجر الأدباء العرب أوهام إمرئ القيس وأحلام شهرزاد، وأن يلتفتوا لحل مشكلات مجتمعهم المعاصر، فى هذه المقالة قال الحكيم:

(مع الأسف أرانى مضطرا أن أقول للصديق المبجل: إن استيحاء أساطير اليونان والرومان و«إمرئ القيس» و«شهرزاد»، هو النوع الأرقى فى الأدب.. فى كل أدب.. لا فى الماضى وحده ولا فى الحاضر.. بل فى الغد أيضا وبعد آلاف السنين، مادام الإنسان إنسانا، وما دام رقيه الذهنى بخير لم يصبه نكاس، فالإنسان الأعلى هو الذى يصون «الجمال الفنى» عن الاشتغال الأرضى فى أى صورة، ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية!.. وإن اليوم الذى نرى فيه «الأدب» قد استخدم للدعايات الاجتماعية، و«التصوير» استغل فى معارض الإعلان عن السلع التجارية، و«الشعر» جعل أداة لإثارة الجماهير فى الانتخابات السياسية - لهو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كر فانقلب طفلا، يضع فى فمه تحف الذهن وطرف الفكر، لأنه لايدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر.)

وكان توفيق الحكيم حريصا على التفرقة بين الإبداع الأدبى والعمل الصحفى الذى يغطى أحداث الحياة اليومية ووقائعها حتى يجعل القارئ على علم بها أولا بأول، لكن أثره ينتهى عند هذا الحد الإعلامى أو الدعائى. أما الإبداع الأدبى فيأخذ من متغيرات الحياة اليومية، القوانين التى تحركها، ثم يبلورها على شكل ثوابت إنسانية تعمق من إدراك الإنسان لحياته الخاصة والعامة. فعلى الرغم من أن المسرح يحاكى الحياة المادية الملموسة إلا أنه لايقتصر على مجرد محاكاة الحياة كما هى. ذلك أن اهتمام المسرح ينصب فى الواقع على محاكاة العملية التى يتحول بها هذا المادى الملموس إلى وحدة مكتملة لها معنى، وهذا الشكل الذى لايعنى القالب أو الهيكل الخارجى، بل شيئا أهم من هذا بكثير.

ويعنى أرسطو بالشكل، الاتجاه أو المسار الذى يمكن أن يسير فيه أو يتجه إليه شئ ما إذا سمح لهذا الشئ أن يصل إلى نهايته الحتمية دون تدخل عناصر غريبة عنه تعوق مسيرته أو تنحرف بها. أى أن الشكل يتصل اتصالا عضويا بما يميز الشئ أو الإنسان أو الحدث أو الموقف ويكسبه مغزاه.

ففى الدراما مثلا لايحتوى الحدث على كل ما يحدث لنا فى الحياة حيث يمكن لأى عدد من الحوادث أن يحدث دون أن تكون له صلة بأى حوادث أخرى، وبذلك ينتفى وجود نتيجة محددة. أما فى الدراما فالكاتب المسرحى يركز اهتمامه على سلسلة من الأحداث يتصل بعضها بالبعض ليس عن طريق التتابع الآلى أو الصدفة بل عن طريق الحتمية - أى السبب والنتيجة. ومن خلال معالجة الكاتب المسرحى لهذه السلسلة المتتابعة بالحتمية التى توجد العلاقات المنطقية بين الأحداث، يصل فى النهاية إلى وحدة تربطها معا بناء على مبدأ التأثر والتأثير المتبادلين، فيتضح معناها ويتبلور شكلها.

ومن هنا كان قول أرسطو بأن الشعر أسمى من التاريخ، أو مفهوم الحكيم بأن الأدب أو المسرح أسمى من الصحافة، ذلك لأن المسرح يسعى إلى الكشف عن العام والدائم والثابت، أما الصحافة فتقتصر على الكشف عن الخاص والمؤقت والمتغير. وهذا يعنى أن الصحافة تركز على حوادث معينة كما حدثت، لكن المسرح يهمه الشكل الكلى أو العام إذا سمح للأحداث أن يتلو أحدها الآخر فى تتابع حتمى وسياق منطقى إلى أن

تصل إلى نهايتها المنطقية ومعناها الكلى. ولذلك فإن أهم عنصر فى وظيفة الكاتب المسرحى، يتمثل فى قدرته وحساسيته فى استبعاد ما هو دخيل وغير فعال وغير وظيفى، وتوظيف ما له صلة وعلاقة عضوية بالحدث الذى يجسده، بهدف الكشف عن معناه من خلال شكله كوحدة مستقلة لها كيانها الخاص بها.

ويرى الحكيم أن الصحافة تعنى بما حدث وانتهى بالفعل، أما المسرح فيعنى بما يمكن أن يحدث فى كل وقت، بل ويتحتم حدوثه فى ظل ظروف معينة. ومن هنا كان المسرح أبقى وأشمل وأعمق من الصحافة، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أن الصحافة لاتعدو أن تكون مجرد سرد لأحداث مضت وانتهت ولايمكن أن تتكرر مرة أخرى بنفس الصورة، لأن التاريخ لايكرر نفسه أبدا. ولذلك فإنه من البديهى أن ما يحدث فى أى وقت له صفة العموم والدوام - وهو الفن - أرقى وأسمى من الحياة التى لاتمنح الإنسان قاعدة صلبة أو ثابتة لكى يتحرك منها فى ثقة بنفسه. ولذلك فالفنان لايمكن أن يكون فنانا إذا اقتصرت جهوده على نسخ الحياة كما هى، بل عليه أن يجسدها كما ينبغى أن تكون. فهو لايفرض على الطبيعة ما يشاء من آراء وأفكار شخصية بل ببلورة القوانين التى تحكمها بعد أن يستكملها بأدواته الفنية والدرامية، عن طريق المحاكاة التى بها وحدها تتحول المادة المشوشة التى بين يدى الفنان إلى وحدة متكاملة ومتناغمة لها معناها الذى تكتسبه عن طريق الشكل الذى يمنحها كيانها المستقل.

ولذلك فإن من العوامل التى تغذى التيار الذى يحتم على العمل المسرحى أن يقوم بتوصيل رسالة أخلاقية أو اجتماعية معينة، عدم ادراكنا لطبيعة العمل بصفته عالما مستقلا فى ذاته لاصلة له بما هو خارج عنه، حتى صانعه. ولذلك يستحيل أن يقول شيئا محددا أو يوصل رسالة معينة، لأن معناه كامن فى ذاته، وأى بحث عن هذا المعنى خارجه لابد أن يزين للنقاد أن يتطلبوا من العمل الفنى أن يكون له هدف محدد، وبمجرد التعرف على هذا الهدف فإنهم يلقون بالعمل فى سلة المهملات. وهذا أكبر دليل على الجهل بطبيعة الإبداع الفنى، لأن الفنان عندما يشرع فى عمليته الإبداعية لايضع أمام عينيه سوى هدف واحد هو الفن. من أجل ماذا أو من أجل من؟ لا أحد يعرف حتى الفنان نفسه. تماما مثل صانع المجوهرات عندما يبدع عقدا جميلا، فهو لايفكر فيمن سيشترى العقد، وفى أية مناسبات سوف تستعمله المرأة التى ستضعه على جيدها،

وكيف سيتجاوب مع جمالها، فكل هذه أمور لاتهمه فى شئ، بل إنه لايستطيع تصورها، ولو جرى وراء هذه التصورات الوهمية فإنه لابد أن يشتت تفكيره بعيدا عن كيفية صناعة العقد على أجمل صورة. إن همه الرئيسى بل والوحيد يتمثل فى أن يكون العقد عملا فنيا بديعا يمنح من يرتديه أو من ينظر إليه، أيا كان هذا الشخص، إشباعا حقيقيا لأحاسيسه الجمالية. وغنى عن القول أن العقد لايقول شيئا ولايقوم بتوصيل رسالة أخلاقية معينة، لأن تواجده الجميل والمثير والمشبع يكفى. إنه الوسيلة والغاية فى آن واحد.

إن هذا هو نفس المنهج الإبداعى الذى يجب على كل فنان يدرك أسرار صنعته الفنية، أن يتبعه. أما الفنان الذى لايستطيع أن يهرب من السؤال الدخيل والمقحم على وظيفته الطبيعية وهو: ماذا يقول العمل الفنى؟ فسوف يجعل من عمله فى ذهن المتلقى إجابة تقريرية عن هذا السؤال. وأثر مثل هذا العمل فى ذهن المتلقى ووجدانه أثر عابر لأنه ينتهى ويتلاشى بمجرد معرفته للإجابة عن هذا السؤال غير الموضوعى. بل إن هناك من الأعمال الفنية العظيمة ما يكتفى بإثارة الأسئلة الأبدية والكونية لا أن يجيب عنها. ويكفى أن يتواجد العمل الفنى الناضج فى ذهن المتلقى ووجدانه دون أن يقول شيئا محددا أو مباشرا. إن مثل هذا التواجد الجمالى والمضئ والمتناغم هوفى حد ذاته قفزة بالمتلقى إلى آفاق أكثر رحابة ورؤى أكثر عمقا. ومن هنا كان تميز الفن على الحياة نتيجة لأثره الممتع والمثير والموحى الذى ينفرد به دون غيره من مختلف الأنشطة الإنسانية.

وكثيرا ما تساءل النقاد والكتاب المسرحيون عن المقاييس أو المعايير التى تحدد قيمة العمل المسرحى: هل هو مدى مطابقته للواقع؟ هل هو مدى صدقه فى التعبير عن الحياة بنسخها كما هى؟ لقد أجاب النقد التحليلى والموضوعى عن مثل هذه التساؤلات بتأكيده على أنه كلما ابتعد الفنان عن الواقع المجرد أو عن نقل الحياة كما هى، كان العمل المسرحى الذى يخلقه جديرا بأداء رسالته، وأكثر فاعلية فى تشكيل الوجدان وتنوير الذهن والارتقاء بمشاعر الإنسان وسلوكه بحيث يتقدم دائما إلى الأفضل. وهذه المعادلة الفكرية والفنية الصعبة لا تتأتى إلا للأفذاذ من الأدباء على حد قول توفيق الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر»:

(إذا كان فى الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإنى أرحب به، وأسلم من الفور بأنه الأرقى!.. ولكن هذا لايتهيأ إلا للأفذاذ الذين لايظهرون فى كل زمان!.. فمن أين لنا فى شعرنا بأمثال «المتنبى»؟ لقد أعدت قراءة ديوانه منذ أسابيع لأنظر كيف بقى ذلك الشعر الذى خرج من وحى الدنانير. الحق أن المال كان باعثه، ولكن الفن كان غايته.. ذلك الذهن الذى أبدع لها أحيانا حركة ويبصر لها بريق، ويسمع لها رنين، كما فى قوله:

وأمواه تصل بها حصاها.. صليل الحلى فى أيدى الغوانى...

ماذا يعنينا منه أن يكون حافزه استجداء مال، أو مدح ذى سلطان، أو خدمة مجتمع، أو تملق شعب؟.. المهم أن يكون هنالك فن قبل كل شئ.. بغير هذا ما عاش لنا «المتنبى» حتى اليوم، فالسلطان يذهب، والدولة تدول، والشعوب تتغير، ولكن الفن باق!».

إن ما ينسخه الفنان من الحياة كما هى ليس فنا على الإطلاق، بل عليه أن يعيد صياغتها بتغيير العلاقات بين عناصرها وجزئياتها حتى يكسبها المعانى والدلالات التى تعمق من بصيرة المتلقى وتوسع من أفق استيعابه لها. أما إذا اقتصر الفن على نسخ صور مكررة من الحياة، فلاداعى له على الإطلاق لأن الناس يملكون الحياة التى هى الأصل وبالتالى فهم ليسوا فى حاجة إلى صورة أو نسخة مكررة منها. أما الادعاء بأن الحياة الطيبة المريحة تنتج فنا جميلا فقد أثبت تاريخ الفن عكس ذلك. فقد تنتعش الحياة المادية لمجتمع ما ولكن يظل الفن به متخلفا، وقد يعيش الإنسان حياة قلقة ومتوترة ومهددة بمخاطر واضحة أو غامضة، لكنها تستنفر قوى التحدى والاستكشاف لدى الفنان فيبدع أعمالا أرقى وأعمق من تلك التى تنتجها المجتمعات المستقرة. ذلك أن الفنان القلق والمتوتر لايرضى بمجرد القيام بمهمة المصلح الأخلاقى والاجتماعى الذى يدعو الناس إلى القيم والمثل العليا، فهذا سلاح غير فعال عند الكثيرين لأن الحلال بين والحرام بين، أما الأعمال الفنية المؤثرة والكاشفة عن حقائق الحياة الغامضة والمثيرة فمن شأنها أن تهز المتلقى، وتزلزل كيانه الراكد، وتفتح أمامه رؤى لم تكن تخطر بباله. ولذلك فدور الأديب الفنان أبقى وأشمل من دور المصلح الأخلاقى والاجتماعى المرتهن بزمنه. هنا يتساءل الحكيم:

(هل من الحق أن الأدب الأوروبى بلغ مبلغه هذا بفضل نزوله معترك الحركات الإصلاحية، أو بفضل قيمته الفنية ومزاياه الأدبية؟ وهل نزعات الإصلاح الاجتماعى هى اللون الغالب فى الآثار الأوروبية، أو أنها لون ليس بالغالب حتى فى آثار المؤلف الواحد؟.. الذى أعلمه هو أن «أناتول فرانس» أديب، وأن «برناردشو» مؤلف مسرحى، وأن «تولستوى» قصصى.. وتلك هى صفاتهم التى تؤخذ على سبيل الجد!.. أما ميول «فرانس» و«شو» الاشتراكية، ونزعات «تولستوى» الإصلاحية، فهى نواح ينظر إليها تارة بغير احتفال، وتارة أخرى على أنها توابع أو ظواهر أو دلائل قد تفسر على ضوئها بعض أعمالهم الأدبية وآثارهم الفنية!.

إن الآداب الأوروبية لم تحترم يوما فنانا أو أديبا لأنه مصلح، ولكنها قد تحترم المصلح إذا كان أديبا أو فنانا، ولعل أبرز مثل لذلك هو «إبسن» فقد هزته أحداث بلاده السياسية والاجتماعية فكتب تمثيليات بروح الإصلاح، مثل «براند» و«عدو الشعب» و«بيت العروس».. إلخ.. ومات «إبسن» وتغير مجتمعه، ونظر الناس فى أعماله.. وكاد يهزأ النقد به وبآرائه فى السياسة والمجتمع، لولا فنه. وهكذا مات المصلح فى «إبسن» وبقى الفنان).

هكذا يضع الحكيم يده على جوهر صنعة الكاتب المسرحى فى حديثه المبكر عن الرائد النرويجى هنريك إبسن. ثم يتحول إلى الحديث عن «الشرقيين» وكان يقصد بهم «العرب» لأن مفهوم القومية العربية لم يكن قد تبلور بعد، فيقول إننا كنا دائما مبهورين بوظيفة المصلح الأخلاقى والاجتماعى لأننا نضفى عليه لمسة من النبوة والتبشير المباشر بقيم ومثل يمكن أن تنقلنا من حال إلى حال. أما الفنان فلأن وظيفته أكثر تعقيدا وتركيبا وبعيدة عن الخطاب الصريح المباشر فإننا نستهين به لأننا لانستوعب رسالته المتعددة الأبعاد الفنية والفكرية والدرامية والجمالية. ولذلك يعترف الحكيم بصراحته المعهودة بأنه لاينسى دهشته يوم قرأ فى مجلة «ماريان» الباريسية نقدا للطبعة الفرنسية من «يوميات نائب فى الأرياف» بعد صدورها عام ١٩٣٧، للناقد المعروف رامون فرنانديز يقول فيه: إن القارئ لهذا الكتاب ينسى فى أغلب الأحيان المقاصد الإصلاحية التى حركت المؤلف لوضع كتابه، بل إن القارئ يتمنى ألا يتغير شئ فى عالم هذه المخلوقات الإنسانية.

ولاشك أن الحكيم كان مندهشا لدهشته تلك لأن «يوميات نائب فى الأرياف» خلدها التراث الأدبى بعد ذلك كعمل فنى، أما المضمون الإصلاحى الذى أدى بعد ذلك إلى إقامة وزارة الشئون الاجتماعية لرعاية النماذج البشرية التى جسدها الحكيم فى روايته، فقد أصبحت مسألة اجتماعية أو تاريخية عابرة تذكر على سبيل الطرافة الفكرية.

ويستشهد الحكيم بمسرحية شكسبير «روميو وجولييت» كنموذج على الفن المسرحى الذى خلد دون أن يقول شيئا محددا أو ينطوى على رسالة أخلاقية أو اجتماعية محددة. فهى مسرحية مأسوية لاتهدف إلى إصلاح مجتمع أو انهاض شعب، لأنها لاتنطوى إلا على قصة غرام ملتهب ومغرق فى الذاتية والخصوصية برغم الصراع الأسرى والاجتماعى الذى أدى إليه، ومع ذلك خلدتها الإنسانية فى الوقت الذى أصبحت فيه صفحات المصلحين وكتابات الهادين والمرشدين فى ذمة التاريخ. ويستنتج الحكيم من هذه الظاهرة مبدأ نقديا لابد أن نسجله له، وهو أن النقاد ليسوا دائما على حق، خاصة إذا استغرقتهم المرحلة الراهنة التى يمرون بها، هذا فى الوقت الذى تملك فيه الإنسانية حسا فطريا وقوة تصحيحية تجعلها أدرى بما يسرها وأعلم بما يسعدها من النقاد الواقعين تحت ضغوط ومؤثرات فكرية مؤقتة وغابرة. والدليل على ذلك أنه من المستحيل حصر المؤلفات والكتب الحافلة بالتعليم والإصلاح والوعظ والتوجيه والإرشاد التى نشرت وذاع صيتها فى وقتها لكن ذاكرة الزمان لم تحتفظ بها حية متجددة، لكن كان من السهل على هذه الذاكرة نفسها أن تحتفظ بمسرحية متأججة بلواعج الهوى وشطحات الغرام كى تستمتع بها الإنسانية من زمن لآخر ومن بلد لآخر. ولذلك يقول الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر»:

(لاينبغى أن نملى على الفن اتجاها بعينه، ولايجوز لنا أن نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة، أو رداء الإصلاح الوقور! إلا أن يشاء هو ويرضى، لأننا إذا أرغمناه سخر منا وجعل من أردية رزانتنا ووقارنا أثواب مساخر، وقلب بسحره أثواب الهزل خلودا تنحنى أمامه الجباه على الرغم منا.. لقد أصاب «أندريه جيد» إذ قال: إن الفن لاينبغى له أن يثبت شيئا، ولا أن ينفى شيئا.. إن الفن العالى ليس أداة للجدل.. إن الفنان هو شئ كالسحر ينفذ إلى النفوس فيحدث فيها أشياء.. إن الفنان ليس مصلحا، ولكنه هو صانع المصلح،.. كل أولئك المصلحين من ملوك وزعماء وساسة، ماكونهم

وهيأهم لرسالات الإصلاح غير أدب الأدباء، وشعر الشعراء، وفن الفنانين.)

إن إملاء اتجاه معين على الأدب هو السبب - عند توفيق الحكيم - فى تخلف الأدب العربى المعاصر، إذ أنه السبب فى أن معظم ما يكتبه أدباؤنا من مسرحيات وقصص ليس مسرحيات أو قصصا على الإطلاق، لأنهم ينسخون الحياة نسخا بهدف استخراج العظة والعبرة من هذا النسخ، فلا يعرفون أين تبدأ المسرحية وأين تنتهى، وما هى العلاقة بين البداية والنهاية تماما، كما هو الحال فى الحياة، وذلك على النقيض تماما من الفن الذى يبلور هذه العلاقة ويمنحها دلالات لم تكن لها فى الحياة من قبل. فالعمل المسرحى أو القصصى لايصبح عملا فنيا بمعنى الكلمة إلا إذا تطورت بدايته الحتمية إلى نهايته الحتمية وبذلك يكتسب الشكل المميز له. إن الفن هو رسالة الفنان فى الحياة، وهى رسالة إصلاحية بطبيعتها، وإن كانت توظف أدوات وأساليب ومناهج تختلف تماما عن تلك التى يستخدمها المصلح بطريقة مباشرة وتقريرية. وإذا استخدم الفنان هذا الأسلوب الإصلاحى المباشر فإنه يستخدمه ليس بصفته فنانا ولكن بصفته مفكرا له رأيه الخاص فى شئون مجتمعه وعصره. ولذلك لابد من الفصل بين المصلح والمبدع داخل الفنان، وإن كان إبداعه يسعى بوسائله وأساليبه الفنية إلى إصلاح حال الإنسان والرقى به إلى حال أفضل، لكن تظل مهمته الفنية أشمل من مجرد الإصلاح التقليدى. ولذلك يقول الحكيم:

(إن الفنان هو المصلح ولاشئ غير ذلك، أما أن ينزل الفنان بفنه إلى الميدان يناقش ويدافع ويهاجم وينافح، فهذا ما لم نره حتى الآن فى فن استحق البقاء فى أى أمة من الأمم، أو حضارة من الحضارات.. من الحق أن بعض أهل الفكر والفن قادوا الرأى العام فى بلادهم وبلاد العالم، ولكنهم كانوا فى الواقع يفعلون ذلك باعتبارهم شخصيات عظيمة مفكرة، من واجبها أن تبدى آراءها فى المسائل الكبرى، لا باعتبارهم فنانين يقحمون فنهم فى ميادين الشئون اليومية. لطالما تحدث الشاعر «فاليرى» عن المشكلات الإنسانية التى تمس المجتمع العالمى الحاضر، ولكن هل رأينا وضع ذلك فى قصيدة واحدة من قصائده؟!.)

وبحكم موقع الأديب فى الصدارة الفكرية للمجتمع فإنه يشارك فى قيادة الرأى العام فى مجتمعه، سواء شاء أم أبى، سواء أكان بآرائه وأفكاره المباشرة أم بإبداعاته وأعماله

الأدبية. بل إن الحكيم نادى فى بداية الحرب العالمية الثانية أن يتسلم الأدباء القيادة الروحية والفكرية، حتى يكونوا بفكرهم الثاقب ما يشبه البوصلة الهادية لمواطنيهم فى مثل هذه الأوقات الحرجة والمضطربة. لكن ما يراه الحكيم خطرا على الأدب هو قهر الأديب على أن يتجه اتجاها بعينه فى صميم فنه. وكان يعنى بهذا الواقعية الاشتراكية التى كانت سائدة فى النظم الشمولية والديكتاتورية والشيوعية منذ قيام الاتحاد السوفيتى فى نهاية العقد الثانى من القرن العشرين. فقد حكم على كل الأدباء - دون استثناء - بتحويل أعمالهم المسرحية والشعرية والروائية إلى دعاية صريحة للمبادئ الشيوعية وتمجيد مباشر لها. وتمثلت وظيفة الأديب، خاصة الكاتب المسرحى، فى تحويل منصة المسرح إلى منبر للخطابة لترويج المبادئ الماركسية اللينينية، مما أطفأ شعلة الإبداع الرفيع التى رفعها كل من أنطون تشيكوف وجوجول وتيرجنيف وبوشكين ودوسيتوفسكى وتولستوى قبل الثورة الشيوعية، خاصة بعد أن تحول مكسيم جوركى الذى عاصر ما قبل الثورة وما بعدها، إلى المُنظر العقائدى للأدب الشيوعى أو السوفييتى الذى ينهض أساسا على تمجيد المبادئ الشيوعية الشمولية والترويج المباشر لها. وكان الحكيم من أوائل الأدباء والمفكرين العرب الذين تنبهوا لهذا التوجه القاتل لروح الإبداع الحقيقى حين قال:

(حسبنا أن نتأمل حال الأدب فى البلاد الدكتاتورية التى كبلت وحى الأدباء بالقيود، فلم تخرج من قلوبهم إلا كتابات مفتعلة، تفوح برائحة واحدة، كأنها خارجة من مطبخ واحد.. إن الفن هو الحرية، حرية الفكر والشعور.. ولامنبع له إلا فكر الفنان وقلبه، هما وحدهما الهاديان له.. إن الوعى الفردى هو روح الفن، فإذا أردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض، فلتقتل فيه ذلك الوعى الفردى.)

ولقد قاوم توفيق الحكيم هذا الاتجاه الذى من السهل أن تنتقل عدواه إلى الشرق العربى حيث يفضل الملوك والحكام فيه أن تغيب عنه كل أنواع المعارضة، خاصة تلك التى يمكن أن يولدها المسرح الجاد القادر على الإقناع ونشر رأى عام قد يكون مضادا للتوجه الرسمى للدولة. ففى مصر مثلا لم يكن هناك خوف من العروض التى تقدمها مسارح روض الفرج وعماد الدين لأنها كانت لمجرد التسلية العابرة وأحيانا الفجة والرخيصة. أما المسرح الجاد الذى بدأه الحكيم عام ١٩٣٣ بمسرحية «أهل الكهف»

فيمكن أن يعيد صياغة الوجدان القومى ويدفع العقول إلى تأمل الأوضاع الشاذة أو المقلوبة ثم العمل على تغييرها بطريقة أو بأخرى. ولذلك فإن الأسلوب الشمولى والدكتاتورى فى التعامل مع الأدباء والمفكرين، خاصة الذين يستطيعون تحريك الرأى العام من خلال التجمعات الجماهيرية مثل الكتاب المسرحيين، يصبح هو الأسلوب الحاسم والمريح لرجال السلطة. وخاصة أن الأدب فى مصر فى القرن التاسع عشر لم يكن سوى خادم للسلطة، إذ يقول الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر»:

(إن الأدب فى مصر لم يكن إلى عهود قريبة غير حلية عاطلة فى معاصم الأدباء.. لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب: لا على هامش المجتمع فقط، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه أو الثراء.. لم يكن الأدب فى مصر إذن أداة تسجيل وتوجيه لشئون المجتمع، ولم تكن أقلام الكتاب أبواقا توقظ النائمين، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون.. وإذا كان هؤلاء هم كتاب أمة، وهذا هو أدبها، فلا عجب إذا ظلت حال المجتمع المصرى على ما نراه اليوم!.)

لذلك عبر الحكيم منذ الثلاثينيات عن قلقه على مستقبل المسرح الجاد واحتمال وقوعه فى مواجهة مع السلطة إذا تعارض مع توجهها، خاصة فى غياب الديمقراطية، أو فى وجود الاستعمار البريطانى الذى حاول الحكيم تعريته وكشفه فى أول مسرحية له بعنوان «الضيف الثقيل». فهذا هو الدور الحقيقى للكاتب المسرحى الذى يجب عليه أن يعمل على توعية الناس وتنويرهم وليس تسليتهم وتخديرهم والمستعمر جاثم على أنفاس البلاد. وكان الإنجليز والمستفيدون بوجودهم قد أشاعوا فى الجو الثقافى العام أن الحياة الثقافية، خاصة تلك التى تتمثل فى المسرح والسينما، لابد لها من الالتزام بمجموعة من المبادئ العليا التى لايجوز مناقشتها فى حد ذاتها، وكل الذى يجوز لرجال الأدب والمسرح أن ينتجوه، إنما هو الحركة تحت هذا السقف وفى ظله. أما السقف نفسه كما يتمثل فى تلك المبادئ العليا، فلايجوز اختراقه، أى أن مبدعى الأدب والمسرح هم أناس يحسنون العرض لما ليس من صنعهم، لعل الجمهور يتقبل السلعة المعروضة. وعلى ضوء هذا التوجه، يصبح الكاتب المسرحى المقبول من الأوساط الرسمية هو الأديب الموهوب فى صياغة الكلمات، ورسم الشخصيات، وإدارة الحبكة، ثم سبك هذه العناصر وعرضها على أحسن صورة. أما الأفكار التى يتولى سبكها وعرضها، فلا يلزم

بالضرورة أن تكون أفكاره هو. وهو ما رفضه الحكيم بحزم وحسم عندما كتب مقالة بعنوان «الأدب طريق إلى إيقاظ الرأى» نشرها فى كتابه «فن الأدب»، وعبر فيها عن وظيفة الكاتب المسرحى الذى يستغل أدواته الفنية وأساليبه الدرامية فى تنوير المتلقى ومساعدته على تكوين رأى إيجابى خاص به. ذلك أن الإبداع الأدبى والفنى والمسرحى لايكمل إلا بالعلاقة العضوية بين طرفيه: الفنان والمتلقى ولذلك يقول الحكيم:

(إن مهمة الكاتب ليست فى مجرد إقناع القارئ بل فى التفكير معه! ما أرخص الأدب لو أنه كان وسيلة للهو!.. إن الأدب طريق إلى إيقاظ الرأى.. لا أريد من الكاتب أن يريح قارئه ويلهبه، إنما أريد أن يطوى القارئ الكتاب فتبدأ متاعبه!.

(أريد من القارئ أن يكون مكملا للكاتب، ينهض ليبحث معه، ولايكتفى بأن يتلقى ثم يتثاءب فكره وينام!.. إن مهمة الكاتب ليست فى تخدير النفوس، بل فى تحريك الرءوس!.. الكاتب مفتاح للذهن، يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم لأنفسهم!.. إن مهمة الكاتب فى نظرى هى تربية الرأى، وكل كاتب لايثير فى الناس رأيا أو فكرا أو مغزى يدفعهم إلى التطور أو النهوض أو السمو على أنفسهم، ولايحرك فيهم غير المشاعر السطحية العابثة، ولايقر فيهم غير الاطمئنان الرخيص، ولايوحى إليهم إلا بالإحساس المبتذل، ولايمنحهم غير الراحة الفارغة، ولايغمرهم إلا فى التسلية والملذات السخيفة التى لاتكون فيهم شخصية، ولاتثقف فيهم ذهنا، ولاتربى فيهم رأيا، لهو كاتب يقضى على نمو الشعب وتطور المجتمع!.)

هكذا يحدد الحكيم وظيفة الكاتب المبدع الأصيل الذى لايتصور أبدا أن وظيفته تقف به عند حدود صياغة الكلمات بغض النظر عن مضمونها، بل يعتبره كاتبا أصيلا لأنه صاحب فكرة ورأى فى المجتمع والحياة والكون. وهى فكرة تتجسد فى عمل فنى مركب ذى أبعاد وأعماق عديدة بحيث يمكنها أن تستوعب وجدان المتلقى وعقله من خلال الإثارة والتنوير ودفعه إلى تكوين رأى خاص به هو. فهو يتشبع بهذه الفكرة من خلال حواسه ثم أحاسيسه وانفعالاته حتى تصل إلى عقله الذى يصبح ممهدا للتفاعل معها بطريقة أو بأخرى. فالفن الناضج لايستعين بالتعليم المباشر أو التلقين الذى قد يوحى للمتلقى بأنه تلميذ صغير أمام أستاذ كبير عليه أن يطيع تعليماته. فهو لايفرض عليه رأيه بل يغريه بأن يكون رأيا خاصا به بعد التجربة السيكلوجية الممتعة والمؤثرة التى مر

بها فى أثناء تلقيه للعمل. فالأثر الذى يحدثه الكاتب فى المتلقى ليس أثرا مباشرا أوجافا أو تقريريا، لأن الرأى المتجسد فى عمل فنى ناضج وموح لايعرف سوى التفكير الحر والإحساس المتوثب لجميع الأطراف المعنية، أو كما يقول توفيق الحكيم:

(إن واجب الكاتب عليه أن يحدث أثرا سامى الهدف فى الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل فى الناس، هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا، أن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل، وحكم ذاتى!.. الفن إذن أداة من أدوات خلق الذاتية!.. وهو لايستطيع أن يؤدى هذه الرسالة إلا فى مجتمع حر!.. لذلك لم يخطئ أولئك الذين قالوا: «الفن هو الحرية»، والحرية هنا: هى الذاتية!.. يجب ألا يقوم فى المجتمع حائل يحول دون تحقيق هذه الذاتية الواعية!.. وما دام عمل الفنان لايقتصر على إمتاع الحس، وراحة الخاطر، وتخدير الشعور، بل يرمى إلى إيقاظ التفكير، وتأكيد الذاتية، وتدعيم الشخصية، فإننا لذلك نرى الفن لايزدهر عادة إلا فى مجتمع بزغت فيه عوامل الإحساس بحرية الرأى، ونرى الفن لايموت عادة إلا فى مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأى، لأن الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين: من ناحيته هو الذى لايستطيع أن ينشئ فنا يوحى بتفكير حر، ومن ناحية الناس الذين وقفت عقولهم فى هذا الجو الخانق عن النمو!.. فالجو الخانق إذن يصيب بالعطب والعطل فى الوقت عينه، أداة الإرسال، وأداة التلقى!.. وبهذا يتم الشلل الفكرى فى الأمة، وتكف شخصيتها عن النمو والنضج، وتظل ـ بلا حراك ـ فى طور بدائى من الرقى البشرى.)

من أجل ذلك يرى الحكيم أن أنبل جهاد للكاتب هو فى سبيل المحافظة على أداة الفكر والرأى من خلال إبداعاته الفكرية والفنية، لأن هذه الأداة هى فى الكيان المعنوى بمثابة القلب: مضخة يجب أن تعمل حرة على الدوام، لتكفل النمو والنضج والرقى للنوع الإنسانى. أى أن أصالة الكاتب وإبداعه تكمنان فى أنه صاحب رسالة لايطيق حبس فكرته فى رأسه، ولايكفيه أن يبدع ما يبدعه ليضعه فى أدراج مكتبه. إنها رسالة، والرسالة لابد أن تنشر فى الناس، ولهم بعد ذلك أن يقبلوها أو يرفضوها أو يعدلوها. وهذا لايعنى سوى أن الوجود الحقيقى للكاتب المبدع لايتحقق إلا فى داخل جمهور المتلقين وليس على الورق أو منصة المسرح أو شاشة السينما أو التليفزيون.

فالكاتب لايكون كاتبا إلا إذا استوعبه متلقون، حتى لو جاء هؤلاء المتلقون فى

عصور متتالية. وهذا الاستيعاب لايقتصر على استيعاب الفكرة وفهمها بل يمتد ليشمل التجربة الجمالية الممتعة والمثيرة التى يمر بها المتلقى، وهو ما يعبر عنه النقاد باستحالة الفصل بين الشكل والمضمون لأنهما وجهان لعملة واحدة هى العمل الفنى الناضج.

والأفكار المجردة فى حد ذاتها ينطبق عليها مبدأ «لاجديد تحت الشمس»، أما إذا تجسدت وتفاعلت مع أشكال فنية ممتعة ومثيرة، فهى تصبح جديدة كل الجدة لأن العلاقات الجديدة بين عناصر الشكل الفنى تجعل المضمون الفكرى يبدو فى ضوء جديد تماما برغم المعالجات العديدة والسابقة التى بلورته فى أعمال فنية عبر العصور وفى مختلف بقاع الأرض. وهو ما يعبر عنه الحكيم بقوله فى كتاب «فن الأدب»:

(ليس الابتكار فى الأدب والفن أن تطرق موضوعا لم يسبقك إليه سابق، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك.. إنما الابتكار الأدبى والفنى، هو أن تتناول الفكرة التى قد تكون مألوفة للناس، فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين ويدهش العقل.. أو أن تعالج الموضوع الذى كاد يبلى بين أصابع السابقين، فإذا هو يضئ بين يديك، بروح من عندك..

(وإذا تأملنا أغلب آيات الفن، فإننا نجد موضوعاتها منقولة عن موضوعات سابقة موجودة، فالكثير من موضوعات «شكسبير» نقل عن «بوكاشيو»، وبعض «موليير»: عن «سكارون» و«لوب دى فيجا» و«جوته» فى قصة «فاوست»: عن «مارلو» ومآسى «راسين»: عن مآسى «ايروبيدس» و«سوفوكل» و«أشيل»: عن «هوميروس»، وشعراء الشعب المجهولين المتنقلين بالأساطير، فإذا عرجنا على الأدب العربى القديم، فإننا نجد فى الشعر معنى البيت الواحد وموضوعه، يتنقلان من شاعر إلى شاعر، ويلبسان فى كل زمن حلة وصياغة، حتى اختلف النقاد والباحثون والأدباء فيمن يفضلون: أهو أول من طرق الفكرة والموضوع أم من صاغهما وأجراهما على الألسن وأتاح لهما الذيوع؟.. على أن أرجح الرأى هو أن الموضوع فى الفن ليس بذى خطر. وليست الحوادث والوقائع فى القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة، ولكن القيمة والخطر فى تلك الأشعة الجديدة التى يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع.)

فالكاتب - إلى جانب الرسالة الفكرية التى يوجهها إلى جمهوره - هو أيضا صانع.

ومادة الصناعة عند الأديب والشاعر والكاتب المسرحى هى اللغة التى تستدعى صياغتها أن يكون فنانا تشكيليا بالإضافة إلى كونه فنانا تعبيريا، لأنه - إلى جانب دعوته الفكرية - يعنى بتشكيل اللفظ كما يعنى المصور بتشكيل اللون، والمثال بتشكيل الحجر أو المعدن أو الطين. وهو كأى صانع ماهر، يتمنى لصناعته أن تدوم دوام الدهر، ذلك أن دوام البقاء هو من أخص خصائص الجمال الفنى. لكن هناك شرطا جوهريا فى حالة الشاعر أو الكاتب المسرحى أو الروائى، وهو أن تنصب صناعته على فكرته هو، وليس على أفكار الآخرين ورسالاتهم. والكاتب الحق هو من يجسد نبض أمته، وربما نبض الإنسانية كلها، وذلك من خلال بلورة فكرته الخاصة بالعمل الأدبى الذى أبدعه. ولاتقاس قيمة الوظيفة التى يؤديها الكاتب بمدى كسبه المادى من مؤلفاته، ولا من اتساع جمهوره، وإنما تقاس بجوهر فكرته التى يجسد نبضها الحى فى عمله الأدبى، ومدى ترديد هذا النبض الحى الخاص بالعمل، لنبض العصر الذى يحياه الكاتب، أو المستقبل الذى يريد أن يمهد العقول لإقامة بنائه سعيا إلى حياة أفضل. ولذلك حدد توفيق الحكيم وظيفة الأدب على النحو التالى فى مدخل كتابه «فن الأدب»:

(الأدب هو الكاشف الحافظ للقيم الثابتة فى الإنسان والأمة، الحامل الناقل لمفاتيح الوعى فى شخصية الأمة والإنسان. تلك الشخصية التى تتصل فيها حلقات الماضى والحاضر والمستقبل، والفن هو المطية الحية القوية التى تحمل الأدب خلال الزمان والمكان.)

إن الأدب - عند توفيق الحكيم - ليس مجرد تسلية أو متعة عابرة، بل هو عنصر أو جزء لايتجزأ من الحضارة الإنسانية التى تتطور بفضل الفكر الثاقب الذى يمدها به. إن وظيفة الأدب تتمثل فى أنه «يعين الناس على تفهم حكمة الخلق وروح الوجود! وإفهام البشر أن السعادة عمل، وكفاح، وتقدم، وتطور!». من هذا التوجه نبع مفهوم الحكيم للالتزام فى الأدب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة. فهو يؤمن بأن الالتزام فى الفن والأدب مبدأ قديم، بل ربما كان الأصل فى الأدب والفن أنهما ولدا مقيدين بحكم ارتباطهما بظروف المجتمع ومراحل تطوره. فالشاعر فى المجتمع البدائى، ولد ملتزما بالدفاع عن القبيلة، مشيدا بفضائلها، مزريا بخصومها! ولم ينسلخ تفكيره عن تفكير قبيلته، ويشرع فى التعبير عن أفكاره الفردية ومشاعره الشخصية إلا مع تطور المجتمع

نحو التعقد. ومع ذلك لم تختف ظاهرة الالتزام فى الفن والأدب فى المجتمعات المتطورة والمعقدة، خاصة عند ظهور فكرة من الأفكار، أو عقيدة من العقائد، ذات أثر فى نفوس الناس.

ويعتقد الحكيم أن طريقة الحكم فى مجتمع، وعمق الإيمان عند شعب، لهما أقوى الأثر فى ظهور الالتزام، مثلما حدث فى مصر القديمة. ويستشهد الحكيم بما قاله العلامة موريه فى كتابه «النيل والحضارة المصرية» الذى ذكر فيه أن الفن والأدب والعلم، أدوات كانت دائما فى خدمة الدين والدولة، وأن مصر القديمة، ما عرفت - إلا فى النادر - ما يسمى بالثقافة الخالصة والفن للفن والبحث العلمى المقصود لذاته والتفكير النظرى والأدب الشخصى، وأن آثارها الكبرى بروحها الجماعية لاتحمل حتى اسم صانع بعينه، وأنها كلها خاضعة لمذهب فنى واحد، يتجه بكل دقة إلى أهداف اجتماعية ودينية محددة. أما فى اليونان القديمة فقد ضعف الالتزام الدينى، وظهرت مذاهب الشك والجدل والسفسطة، وتحرر البحث العلمى من الأهداف النفعية المسبقة، وتنوع التعبير الفنى عن المضامين الدينية أو الدنيوية، وامتزجت الممارسة الديمقراطية بالنزعة العقلية التى ترفض قبول أى مفهوم على علاته. ومن هنا أثبتت اليونان القديمة أن حرية الفنان لاتتعارض مع التزامه بأفكار وتوجهات معينة.

ثم ينتقل بنا الحكيم إلى العصر الحديث ليستنتج أن أساس الحرية والالتزام واحد، لم يتغير فى الماضى والحاضر. فلو تتبعنا مواطن الفكر أو الفن الملتزم فى عصرنا الحاضر، لوجدناه فى عنفوانه فى البلاد التى تقدس هى أيضا الدولة والعقيدة. ومع الضعف المتزايد للعقيدة الدينية فى بلاد الغرب، فقد حل محلها فى القوة والتمكن، العقيدة الاجتماعية والمذهب السياسى، وسرعان ما سار فى ركابهما كل من الفن والأدب لدرجة أن الالتزام تحول إلى إلزام فى الدول الدكتاتورية والشمولية. فلم يعد من حق الفنان أو الأديب أن يضع إبداعه فى خدمة فكرة خاصة تعارض المذهب العام الذى اعتنقته الدولة ومعها الشعب. أما فى الدول الديمقراطية التى لاتفرض فيها الدولة سلطانها على كل مجريات الأمور، فالفنان أو الأديب لايجد نفسه ملزما بخدمة عقيدة أو مذهب معين لأن سلطة الدولة تتناوبها حكومات متغيرة لها مذاهب وتوجهات متناقضة ومتعددة تتمثل فى قطاعات مختلفة من الشعب. وإذا أراد الكاتب المسرحى - مثلا - أن يلتزم لما وجد

أحدا هناك يلزمه غير نفسه. وهذا هو المظهر الوحيد للالتزام، عندما يظهر من حين إلى اخر فى البلاد الديمقراطية.

ويرى الحكيم أن المسرح الملتزم فى البلاد الديمقراطية لايعدو فى النصف الثانى من القرن العشرين أن يكون فى صورة مذاهب شخصية لأمثال سارتر وكامى فى فرنسا وغيرهما فى البلاد الأخرى. مذاهب مسرحية، فكرية وجمالية، ينشئها، أو يروج لها أفراد من الكتاب أو المخرجين، يلزمون أنفسهم بمبادئها فيما يكتبون وينتجون. فالالتزام عند سارتر ليس دافعه الدولة بل شخصه وحياته. ولقد سئل عن مبدأ اعتناقه مذهب الأدب الملتزم وتطبيقه على مسرحه بصفة خاصة، وهل هو ناشئ عن تجربة الحرب الأخيرة؟ فقال: «نعم، إن الأحداث الاجتماعية هى التى تأتى باحثة عنا، ولكن التجربة الحاسمة كانت فى أيام الأسر بين الأسلاك الشائكة، حيث يتقظ الضمير متسائلا عن حقيقة الحرية».

ثم يتعرض الحكيم بالتحليل والدراسة لمفهوم ألبير كامى للالتزام، فيوضح أن التزامه نبع من أعماق تفكيره، فقد قال: «إن فكرتى عن الفن سامقة الارتفاع. وهذه الفكرة المرتفعة هى التى تجعلنى أريد للفن أن يخدم شيئا. إن غاية الفنان الخالق هى أن يصور عصره. ولقد كانت مشاعر العصر فى القرن السابع عشر تدور فى الغالب حول الحب، أما اليوم فإن مشاعر العصر هى مشاعر جماعية، لأن المجتمع اليوم يسبح فى الفوضى..»، ثم يضيف الحكيم قوله بأن: «كامى نفسه لايحلو له كثيرا أن يوصف بأنه أديب ملتزم.. فقد علق على كتيب نشر عنه بقوله: «إنى شاكر لمؤلفه، إذ لم يصفنى بأنى كاتب مذهبى خاضع لمذهب معين».

وعندما يستثنى الحكيم هذين الأديبين، فإنه يجد من الصعب أن يرصد فى البلاد الديمقراطية قادة للأدب الملتزم من هذا الطراز. فالأدب فى هذه البلاد فى مجموعه بعيد عن كل التزام، ليست فى الشعر والقصة وحدهما بحكم طبيعتهما التى تميل إلى الفردية، بل فى أدب المسرح ذى الطبيعة الجماعية. ويضرب الحكيم المثل بالكاتب والناقد المسرحى الشهير جابرييل مارسيل فى محاضرة له قال فيها: «إنه لمن الغريب أن يلاحظ إلى أى مدى يغيب عن المسرح الفرنسى المعاصر كل مظهر اجتماعى للواقع الحاضر، بمشكلاته الحقيقية التى تعرض لكل واحد منا»، ويعلق الحكيم على ملاحظة

جابرييل مارسيل بقوله: إنها صحيحة إلى حد يدعو إلى الدهشة لجمهور المسرحيات الفرنسية التى عرضت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. فقد كان أغلبها بعيدا كل البعد عن معالجة المشكلات المباشرة للمجتمع الذى أقبل عليها إقبالا يثير العجب! فلقد ظلت مسرحية «الكوخ الصغير» لأندريه روسان تمثل بلا انقطاع ثلاث سنوات متتالية. وهى ملهاة تدور حول زوج وزوجته وعشيق، كانوا على ظهر سفينة غرقت بهم، فنجوا هم الثلاثة وعاشوا وحدهم فى جزيرة نائية. ولقد سئل مؤلفها هذا السؤال: «أليس من التناقض العجيب أن ينجح مثل هذا المسرح هذا النجاح كله فى لحظة مؤلمة من تاريخنا؟»، فأجاب المؤلف: «هذا بالضبط هو السبب!. إننا نعيش فى مأساة، فما من نوع يلائمه عصرنا غير الملهاة».

ويواصل الحكيم تغطيته التحليلية لمفهوم الالتزام فى المسرح العالمى فينتقل بنا من فرنسا إلى انجلترا ليكشف لنا أن الأمر مثل ذلك وأكثر، فالعقلية الإنجليزية لاتطبق قيودا على الفكر والمتعة، مهما تكن فائدتها. لهذا قلما نجد ظاهرة الالتزام - بالمعنى المذهبى المذكور - فى الأدب الإنجليزى المعاصر. فالمسرح بعيد كل البعد عن تصوير مشكلات حقيقية مباشرة للمجتمع، وأكثر المسرحيات نجاحا عند الجمهور الإنجليزى مسرحيات نويل كوارد، وهى من طراز مسرحيات أندريه روسان الفرنسى.

ثم يطوف بنا الحكيم فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث يستشهد برأى الناقد الأمريكى الشهير بروكس آتكنسون عندما وصف فى جريدة «النيويورك تايمز» حالة المسرح الأمريكى بقوله: «إن الحياة الفكرية والفنية فى هذه البلاد تكاد تكون عائمة على السطح. فالناس هنا لايودون التعرض لأية مخاطر فكرية، ويترددون فى التصريح بما يعتقدون. والخوف من الشيوعية جعل أصحاب الذوق المبتذل هم الذين يتحكمون فى الإنتاج الفكرى والفنى، كما هو الحال فى روسيا الآن، فأصبح المسرح تافها هنا كما هو هناك! ولن نأمل فى أن يكون لنا فن مسرحى حى ما دمنا نقلد الدول الدكتاتورية فى فرضها الرقابة على الحياة الثقافية، ووضعها زمام هذه الرقابة فى أيدى أجلاف مغلقى النفوس عن كل فهم، وفن، وذوق! فقد تجنب المنتجون الموضوعات التى تجنح إلى نقد المجتمع، ويتوخون السلامة والعافية فى إنتاج كوميديات موسيقية خفيفة من نوع «الميوزك هول». ذلك النوع الذى تمثل فيه جودى جارلاند وغيرها بنجاح يغمر مسارح

برودواى بطوفان الذهب الذى لايتوقف، وفى الوقت نفسه يجنبهم المثول يوما أمام لجنة من لجان تحقيق الكونجرس. وكان الحكيم يقصد بهذا حمى المكارثية التى اجتاحت الحياة الثقافية الأمريكية، والتى أعلنها السيناتور جورج مكارثى حربا شعواء ضد أية توجهات تقدمية، بتهمة الترويج للمبادئ الشيوعية. وكان ضحيتها عدد كبير من أعلام الأدب والمسرح والسينما الذين صودرت أعمالهم ولم يفرج عنها إلا بعد تعرية هذا الجنون المكارثى ووفاة مكارثى نفسه عام ١٩٥٧ .

أما عن مفهوم الحكيم للالتزام فى الفن والأدب، فإنه يؤكد على الحقيقة التى لم يسأم من تكرارها والتى تقول:

(إن الأديب يجب أن يكون حرا ، لأن الأديب إذا باع رأيه، أو قيد وجدانه ذهبت عنه فى الحال صفة الأديب. فالحرية هى نبع الفن، وبغير الحرية لايكون أدب ولافن! تلك هى النصحية التى ينبغى أن تزجى إلى الأديب الفنان، ولاتتصور نصيحة أخرى خالصة يمكن أن تقدم إليه؟ لأن الذى يقول لفنان، أو أديب: التزم بكذا ، أو بكيت، - فقد قتله.. إنما التزام الأديب أو الفنان شئ ينبع حرا من أعماق نفسه، فإن لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وبيئته وعقيدته فلاتلزمه أنت، ولاتلزمه قوة فى الوجود. يجب أن يكون الالتزام جزءا من كيان الأديب أو الفنان، ويجب أن يلتزم وهو لايشعر أنه ملتزم، فإذا شعر الفنان لحظة واحدة أنه يؤدى بفنه ضريبة عليه أن يؤديها وجوبا ، فإن الذى سينتجه لن يكون فنا.. فإذا لم يشعر بأن الالتزام واجب وإنما هو شئ طبيعى، شئ لو أرغمته على ألا يؤديه لعصاك وأداه، لأنه جزء من طبيعته وتفكيره وعقيدته، فإن الذى سينتجه مع الالتزام سيكون هو الفن.)

ويدافع الحكيم عن مفهوم الالتزام فى الفن المصرى القديم فيوضح أن الفنان كان ملتزما بخدمة عقيدة دون أن يشعر بإرغام على ذلك، لأن العقيدة فعلا عقيدته التى نشأ عليها، وأصبحت جزءا لايتجزأ من طبيعته ونظرته إلى الحياة. ولذلك فالالتزام المثمر للفنان - كما يراه الحكيم - هو الالتزام الذى ينبع من طبيعته، أى الالتزام الذى لايتعارض مع الحرية لأنه ينبع منها. ولم يحدث أن طالب الحكيم الأدباء ذات يوم بأن يلتزموا، وإنما طالبهم دوما بأن يكونوا أحرارا. فقد كان هذا موقفه تجاه الأدب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة. أما فيما يختص بإنتاجه الأدبى والمسرحى فقد كان إبداعه

العملى يختلف إلى حد ما مع تنظيره النقدى. وليس هذا تناقضا فى منهجه الفكرى بقدر ما كان وعيا حضاريا بالمرحلة التى كانت مصر تمر بها، وبالتراث الأدبى العريق الذى لم يستطع بل لم يقبل أن ينفصل عنه برغم ثقافته الأوروبية والعالمية. فقد كان مهموما دائما بالجذور والأصول الثقافية والفنية والأدبية التى أخذ على عاتقه أن يطورها ويطعمها بالمستحدث من المضامين الفكرية والأشكال الفنية. ذلك أن من أهم خصائص وظيفة الأديب والكاتب المسرحى عنده أن يجعل من عمله بوتقة تنصهر فيها كل عناصر الأصالة والمعاصرة بحيث لايلمس المتلقى حدود هذه من تلك. يقول بنفس الوضوح والصراحة الريادية:

(على الرغم من مناداتى بالحرية، فإن عملى فى أكثر كتبى هو من صميم الأدب الملتزم، ولست أدرى أهذا راجع إلى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم، أم إلى طبيعتى الخاصة؟ إنما الذى أعرفه هو أنى منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشئ لنفسى أسلوبا جميلا، يتميز بجزالة اللفظ، وحسن الديباجة، مما يستهوى القارئ بحلاوة الجرس والرنين!.. هذا الفن للفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه.. ولكن أردت أن أتخذ من الأسلوب خادما لأهداف أخرى، غير مجرد الامتاع! هذه الأهداف، كما ظهرت واضحة للناس، كانت قومية، وشعبية، وإصلاحية، فى «عودة الروح»، وفى «عصفور من الشرق»، وفى «يوميات نائب فى الأرياف»، وفى «شهرزاد»، وفى «سليمان الحكيم»، وفى «بجماليون»، وفى «الملك أوديب».. إلخ.. أقول لم تظهر لكل الناس، لأن كثيرين منهم هنا لم يروا فيها أكثر من أساطير أخرجت فى إطار فنى.. والقليل أدرك أن الأسطورة لذاتها لم تكن هى المقصودة، فهذه القصص لم تكتب لإظهار جمال الأسطورة، كما كتبت «مجنون ليلى» لشوقى، فأظهرت جمال الشعر والعواطف والشعور، وأبرزت روعة الفن للفن نفسه.. إنما كانت هذه الأساطير والقصص وسيلة لهدف آخر، لاغاية فى ذاتها. فلم يكن الغرض منها مجرد رواية «حادثة الكهف»، أو حكاية «ليالى شهرزاد».. إلخ.. بل وضعت كلها لخدمة قضية خاصة بالإنسان ومصيره! قضية يعتنقها المؤلف، ويبدو اتجاهها فى هذه الأعمال كلها!.. فقد جاء فى صحيفة «النوفيل لترير» الباريسية، هذه الملاحظة التى تلخص الرأى كله فى عبارة: «هذه المسرحيات العشر على تباينها فى نواحى الإلهام، تكشف عن روح واحد يسيطر على

المؤلف، هو ذلك الاتجاه الملحوظ عنده دائما إلى موضوع خالد: عجز الإنسان أمام مصيره..)

ويضع الحكيم يده على قضية ملحة وشبه مزمنة سواء بالنسبة للفنان أو الناقد أو المتلقى. فقد يركز على أن مشكلة الفنان بعامة والكاتب المسرحى بخاصة هى أنه إنسان قبل أن يكون أديبا أو كاتبا مسرحيا. إنسان ابن بيئته وجيله، ومجتمعه وعصره. وهناك بدهية نقدية تقول بأن الفنان الذى لايستطيع أن يكون ابن عصره لايستطيع ـ من باب أولى ـ أن يكون ابن أى عصر آخر. فلابد له أن يحس إحساس مجتمعه، وأن يتأثر بما يحدث فى بيئته وزمنه. ومع ذلك لابد له من أن ينتج فنا موضوعيا يستطيع أن يتعامل مع الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان.. إنه يصل عصره بكل العصور، ومجتمعه بكل المجتمعات، ونفسه بكل النفوس. إنه يحيل الخاص إلى عام، والمؤقت إلى دائم، والذاتى إلى موضوعى. ويعنى الحكيم بهذا أن:

(الأثر الأدبى الخالد لابد إذن من أن ينطوى على شقين: شق يعنى أهل زمنه خاصة، وشق يمكن أن يعنى الناس فى كل زمن وموطن!.. على أن هذا القول ـ على إطلاقه ـ قلما يحدث بهذه الصورة فى أغلب الآثار التى اعتبرت خالدة، فأذواق الأمم متغيرة، ومدارك الأجيال متطورة، فمن الآثار الباقية ما أغفل فى عصر ولمع فى عصر، وما غمض فى بيئة وفهم فى بيئة!.. فأعمال «شكسبير» لايمكن أن تكون قد فهمت فى بيئتها وعصرها، كما تفهم فى العالم الآن، بعد أن شرح غوامضها وألقى الضوء على أغوارها الألمان!.. بل بعد أن استطاع علم النفس فى العصور الحديثة أن يجوس بمصباحه خلال أشخاصها وما تكن من نفوس. أكثر من ذلك نجد بيئتين ـ فى عصر واحد ـ متساويتين فى المدارك ولاتتفقان على فهم أديب فى الوقت عينه، وهذا ما حدث لبرنارد شو، وهذا سبب من أسباب سخطه على أبناء لغته الإنجليز، فقد لبثت مسرحياته وقتا لاتظفر بإقبال هؤلاء المواطنين، إلى أن التفت إليها الألمان، وأقبلوا على نقلها، وتمثيلها وشرحها، فمدوا بذلك طريق استساغتها للعقل الإنجليزى! ومن الآثار ما دفنت فى عصرها لظروف شخصية أو سياسية، وبعثت فى عصر اخر، عاشت فيه موضع عناية الأدباء والباحثين.)

هنا يضع الحكيم يده على قضية يصعب حسمها بالنسبة لوظيفة الكاتب المسرحى

الذى لايستطيع أن يحدد بالضبط صدى عمله لدى المتلقى، ذلك أن نسبية التلقى تلعب دورا يجعل كل الأمور والاحتمالات والتوقعات تؤخذ على محمل التقريب أو حتى التخمين.. ومع ذلك يدرك الفنان الأصيل أنه لن يستطيع تأدية وظيفته على الوجه المنشود إلا إذا واصل البحث عن شخصيته الفنية المتميزة إلى أن يجدها، فإذا هى تملكه بعد ذلك إلى الأبد، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع الذى يعنى الرؤية المتسقة والوعى الفكرى والفنى المتكامل وليس التكرار أو الاجترار. ذلك أن جميع الفنانين والأدباء العظام عبر التاريخ كانت لهم بصمة تميزهم عن غيرهم، هى بمثابة الأسلوب المرن الذى يفجر طاقات الإبداع المتنوعة والمتعددة لدى الفنان، مع الاحتفاظ ببوصلة الإبداع الذى ينطلق فى طرقه المنشودة بعيدا عن المتاهات الجانبية، والسبل المسدودة، والدوائر المفرغة. وبالتالى يتعرف المتلقى على كل أعماله المتميزة حتى لو كان يتلقى أحدها لأول مرة. وبرغم أن معظم الفنانين يبدءون إبداعهم سواء بمحاكاة السابقين أو تحت تأثيرهم، فإن الأصيل منهم لابد أن يكتسب فى مرحلة تالية أسلوبه المتميز الخاص به. يقول الحكيم:

(لو تأملنا الأدب العربى لوجدنا من شعرائه الأكابر من تعمد محاكاة غيره، أو تقليده، أو معارضته فى بعض قصائده، فإذا هو ـ على الرغم من إرادة المحاكاة ـ يخرج فنا مبتكرا مختوما بطابعه هو لاطابع من حاكاه.. ذلك أن الشخصية الفنية بعد أن تتكون يصبح لها من القوة ما يجذب إليها كل شئ، ويخضع إلى أشعتها كل فكرة أو صورة أو موضوع، فكل ما تتناوله يُصبغ فى الحال بلونها. فالفنان أو الأديب ذو الشخصية يبتكر، حتى وهو يريد أن يقلد، والفنان الذى لم يستقل بعد بشخصيته يقلد، وهو يريد أن يبتكر.)

ويعتقد الحكيم أنه إذا كان على الأديب أن يلتزم فالأدب لايلتزم، وبمعنى أصح: إن الأديب لايستطيع أن يلزم الأدب باحترام التزاماته والنظر فيها، إلا إذا توسل إلى ذلك بالقيم الأدبية الرفيعة.. فالأدب لايمكن أن يضع فى مراتبه العليا أديبا استخدم أدبا رخيصا أو فنا رديئا مهما يكن شرف الغرض الذى يهدف إليه. فالأدب ينظر إلى الوسيلة قبل الغاية، لأن الغاية فى هذه الحالة لاتبرر الوسيلة. والغرض الشريف وحده لايستطيع أن يكون جواز مرور يدخل به أصحاب الأدب الرخيص هيكل الفن العظيم

بحيث يضيفون إلى تراثه الراسخ، بل لابد أن يكون صاحب الهدف النبيل أديبا رفيعا أولا حتى يسمح له بالدخول. ويستشهد الحكيم بالكاتب المسرحى النرويجى هنريك ابسن فيقول إنه لو كان ضمن أهدافه الإصلاحية وثوراته الاجتماعية فى مسرحيات فجة تميل إلى الدعاية المباشرة والسوقية فى التعبير والسطحية فى التفكير، لما استطاعت - حتى مع نجاحها فى بيئتها، وجيلها - أن تصمد لاختبار الزمن وتصبح نسيجا حيا ومتجددا فى تراث المسرح العالمى. فقد تغيرت الظروف كما تغير المجتمع الذى ثار عليه هذا الكاتب المسرحى، وحقق الزمن أكثر الإصلاحات التى طالب بها، وربما تجاوز آراءه الاجتماعية بمراحل، ولكن القيمة الأدبية والفنية الرفيعة لهذه المسرحيات التى تجسد بالدراما ثوابت النفس البشرية، لم تزل باقية على مر الأجيال. ذلك أن إبسن لم يجعل من مسرحه مجرد أداة لتوجيه الرأى العام، بل وظف كل طاقاته الدرامية وأدواته الفنية فى إعادة صياغة وجدان جمهوره الذى تفتحت أمام بصيرته آفاق جديدة جعلته يشعر، من تلقاء نفسه، أنه فى حاجة إلى وجهة نظر تناسب هذه الآفاق، ورأى عام قد يقتلع الرأى القديم السائد من جذوره. ولذلك يقول الحكيم فى «عصا الحكيم»:

(أعتقد أن أسمى رسالة للأديب والمفكر والفنان ليست فى توجيه الرأى العام، بل فى خلق الرأى العام.. فإن التوجيه معناه الدفع والفرض والسيطرة.. أى دفع الناس إلى اتجاه بعينه، وفرض رأى بالذات على عقولهم، والسيطرة بفكرة أو معنى أو مرمى على نفوسهم.. وفى هذا انتصار بلاشك لفكرة المفكر، أو لرأى الأديب، أو مرمى الفنان.. ولكن هذا الانتصار الشخصى هو فى ذات الوقت خذلان لآراء عدد كبير من الناس، وفناء لشخصية طوائف عديدة من البشر.. مثل هذا الانتصار على آراء الناس وقلوبهم مفهوم من رجل السياسة.. لأن وجوده قائم على السيطرة المطلقة على المجموع.. ولكن الأديب أو المفكر أو الفنان رجل تكوين وتربية وخلق.. لا رجل سيطرة وانتصار.. فهو لايحب أن يلبسك رأيه، بل يجب أن يخلق فيك رأيك..)

بل إن توفيق الحكيم فى كتاب «زهرة العمر» يضيف قوله بأن رسالة الأديب تمنح المتلقى توازنا ممتعا بين المادة والروح. فهو لايسعى أو يجب ألا يسعى لنصرة الروح على المادة، أو نصرة المادة على الروح، لأن وظيفته تتمثل فى إقرار التوازن بينهما بتنمية العناصر الحيوية الكامنة فى كل منهما، لأن الإنسان الحى على حد قوله «هو ذلك

الكائن الذى تيقظت فيه كل حاسة وملكة - مادية أو روحية - وتكونت وتهذبت، حتى استطاعت أن تحصل له، ويتخير أجمل ما فى الوجود من عناصر السعادة الروحية والمادية». ولذلك فإن رسالته لاتتمثل فى الوعظ والإرشاد أو التوجيه المباشر الذى يمكن أن يقاومه المتلقى لعدم اقتناعه به، وإنما تتجسد فى الجمال الذى يبدعه والذى يسعد المتلقى بالاستسلام له تماما. ولذلك يقول الحكيم:

(يجب أن يعلم الأديب أو الفنان أن من واجبه ألا يجهل قط وجود الجمال الأسمى عند كل حاسة من حواسه، وأن هنالك عباقرة قد استطاعوا التعبير عن هذا الجمال، وتمكنوا من استخلاصه واستصفائه وصبه فى قوالب فنية رائعة.)

والحرص على قيمة الجمال فى الإبداع الأدبى والمسرحى، ضمان متجدد للكاتب حتى لاينجرف بعيدا عن مجال الفن إلى مجالات التعليم المباشر والإصلاح الاجتماعى، فيفقد دوره الحقيقى ويمارس وظائف ليست فى تخصصه. إن كل العلوم والمعارف هى مجرد مادة خام أو مضمون فكرى لابد أن يعيد الفنان أو الأديب صياغته وأن يوجد علاقات جديدة بين عناصره القديمة بحيث يمنح للناس رؤية جديدة للمجتمع والحياة والكون. فهو لايحاكى فى أعماله الأدبية والمسرحية الظواهر أو المظاهر التى استطاعت العلوم الطبيعية أو الإنسانية أو الوضعية أن ترصدها وتحللها، بل هو يجسد فى أعماله القوانين التى تحكم العلاقات الخفية أو الغامضة أو المستترة أو المراوغة بين البشر وبين هذه الظواهر أو المظاهر. وهذه الوظيفة لايمكن أن تؤدى إلا من خلال الشكل الفنى أو البناء الجمالى المثير لأحاسيس المتلقى وأفكاره التى يمكن أن تتغير أو تتبدل عندما يرى ببصره وبصيرته ما لم يكن يستطيع أن يراه أو يدركه من قبل، دون تعليم مباشر أو توجيه اجتماعى. وهو ما عبر عنه الحكيم فى كتابه «التعادلية» عندما قال:

(إذا أراد الأدب أو الفن تفسير الإنسان، فإنما يعنى إلقاء الضوء على موقفه الفكرى والشعورى تجاه هذا العالم الذى وجد فيه.. عالم الزمان والمكان والماضى والحاضر والمستقبل والبيئة والمجتمع.. إلخ. ووسيلة الأديب أو الفنان فى تفسير الإنسان مغايرة لوسيلة العالم والفيلسوف.. فهو لايلجأ إلى منهج بحث أو تحليل.. ولكنه يلجأ إلى موهبة خلق ومحاكاة.. فهو ينشئ صورة للإنسان.. أو على الأصح صورة لتفكيره وشعوره قد تحوى من السمات والصفات الظاهرة والخفية ما يعين العلماء والفلاسفة

على استنباط الحقائق والقوانين. على أن موهبة الخلق والمحاكاة لاتكفى وحدها للقيام بهذا التفسير والتصوير، إذا لم تستمد غذاءها من جوهر العلوم والمعارف السائدة فى عصر الأديب أو الفنان. ففكرة «أبى العلاء» أو «شكسبير» عن الإنسان هى فى نفس الوقت انعكاس لما كان سائدا فى عصر كل منهما من ثقافة ومعرفة.. وأن يصل الأديب أو الفنان إلى تحديد موقف الإنسان فى زمانه وعالمه ومجتمعه وعصره، إذا انقطعت صلة الأدب أو الفن بالعلوم والأفكار المحيطة به.

(على أن مهمة الأديب أو الفنان ليست مجرد تصوير هذه العلوم أو تجسيد هذه الأفكار بل إن واجبه اعتبار هذه العلوم والأفكار مادة غذائية تنفعه فى بناء الإنسان من جديد، بناء حرا ينبع وحيه من صميم موهبته الخاصة فى الخلق والملاحظة والمحاكاة.. وعندما أقول المحاكاة لا أقصد تقليد المظاهر السطحية، بل أقصد محاكاة الطبيعة فى قوانينها الخفية، التى يستطيع الفنان اقتناصها بشبكة إحساساته الدقيقة. تلك هى وسيلة الأدب والفن فى تفسير الإنسان.)

وعلى الرغم من الدور الريادى الذى قام به الحكيم كمفكر اجتماعى وسياسى وحضارى، يحمل هموم مجتمعه وعصره، ويسعى لرسم معالم الطريق نحو مستقبل إنسانى أفضل، فإنه لم ينجرف فى مجال الإبداع والنقد وراء الأساليب المباشرة فى التعليم والتوجه والإصلاح. كان حريصا على جماليات الإبداع الأدبى والمسرحى نفس حرصه على سلاسة فكره ونصاعته التى تصل إلى عقل المتلقى من أقصر الطرق وأيسرها. لم ينكر الدور التعليمى والتوجيهى للفن، لكنه بميزانه النقدى الحساس، وضع هذا الدور فى إطاره الحقيقى وحجمه الطبيعى حتى لايفسد الوظيفة الجمالية للإبداع الأدبى والمسرحى.

وقد أكد هذا المفهوم فى مرات عديدة بهدف ترسيخه فى أذهان الأدباء وكتاب المسرح والنقاد والمتذوقين. ففى حوار للكاتب المسرحى ألفريد فرج أجراه معه فى صحيفة «أخبار اليوم» عام ١٩٦٣ قال:

(فى الواقع إن المسرحية التعليمية فى نظرى، وربما كل فن تعليمى إصلاحى هو فن ضرورة.. أى أن الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية أو إصلاحية ويشعر أن من واجبه أن يقوم به. والمهم فيه أن يكون القيام به صادرا عن إرادة حرة وشعور صادق. على أن

هذا النوع من الفن، على الرغم من أهميته وضرورته وعظيم نتائجه أحيانا من الناحية الإصلاحية والاجتماعية، فإنه من الناحية الفنية يحتاج إلى حذر شديد. فإن الإكثار منه أو الافتعال فيه قد يؤدى إلى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد أو عن نطاق الفن إطلاقا.)

وبهذا كان الحكيم يطبق مذهبه فى «التعادلية» سواء فى الحياة أو الفن الذى يجب أن يتم فيه التعادل بين الشكل والمضمون، بين المبنى والمعنى، بين الوسيلة والغاية، بين الجمال والفكر، بحيث لايجور عنصر على آخر فينهار البناء الجمالى أو يتهافت المضمون الفكرى. فقد قال الحكيم فى كتابه «التعادلية»:

(التعبير وحده قد يؤدى إلى: «الفن للفن» إذا أسرف فى الهيام بجمال الشكل، والتأنق فى المبنى على حساب المعنى والمضمون. والتعبير وحده كذلك قد يؤدى إلى «الفن الملتزم» إذا أسرف فى التقيد بمعنى خاص ومضمون معين ليس إلى التحرر والاستقلال عنهما من سبيل. فالفن للفن هو حبس الفنان فى هيكل الشكل. والفن الملتزم، هو: حبس الفنان فى سجن المضمون. والسجن فى الحالتين يمنع الفنان من تبليغ رسالته الكاملة.. تلك الرسالة التى تنبع من الحرية دائما، لتبشر بالحرية».

وهو نفس المفهوم الذى أكده فى كتابه «أدب الحياة» عندما قارن بين ما أسماه سياسة الأدب وأدب السياسة، ليوضح الفرق بين الالتزام النابع من داخل الأديب والذى يشكل منظوره إلى الحياة والمجتمع والعصر وبين الإلزام الذى يفرض عليه من خارجه، سواء اقتنع به أم تقبله على مضض. فالأديب هو الذى يحدد وظيفة الأدب، أو ما يسميه الحكيم «سياسة الأدب». أى الوضع الذى يتخذه الأدب، ليواجه ظروف الحياة المعاصرة:

(فهى يجب أن تنبع من ذاته، وذات إحساسه وإدراكه ووعيه لقضايا العصر الكبرى.. اجتماعية كانت أو سياسية أو فلسفية. يجب أن تنبع من ذاته، لأن طبيعة الأدب الخالدة والتى لاسبيل إلى تغيرها ـ لأنه بدونها لايبقى الأدب أدبا ـ هى أن ذات الأديب هى النبع دائما، كل ما فى الأمر أن ذات الأديب التى كان ينبع منها فى الماضى الإحساس والوعى وإدراكها للمسائل الخاصة والقضايا الصغيرة قد تحول إحساسها وإدراكها ووعيها للمسائل العامة والقضايا الكبيرة. ذلك هو المقصود من «سياسة

الأدب». وهو بالطبع شئ آخر غير «أدب السياسة»!. إن «سياسة الأدب» تعنى أن الأديب محتفظ بطبيعته وحريته، وأنه هو بمطلق إرادته ومن صميم إحساسه قد انفعل بما يغمر مجتمعه أو عصره من أوضاع وحوادث وأفكار وأخطار، فرأى من واجبه، بل وجد نفسه مدفوعا من أعماق مشاعره إلى مواجهة كل ذلك، فى رأى وموقف يمكن وصفهما بأنهما «سياسته».

(أما «أدب السياسة» فهو الأدب الذى يخدم سياسة وضعها نفر آخر من أهل الحكم أو الأحزاب أو المذاهب العملية. إنه أدب لاينبع من ذاته، ولكنه ينبع من أفكار أو تعاليم أو توجيهات الآخرين، فالأدب هنا تابع وظل وصدى، وقد يكون هذا الأدب على الرغم من ذلك جيدا إذا صدر عن إيمان وإخلاص واقتناع. وقد يكون قيما رائعا إذا كان الأديب متمكنا موهوبا، ولكنه فى كل الأحوال لن يعطينا رأيا أصيلا فى قضايا عصره، لأنه اكتفى وارتضى لنفسه أن يردد آراء غيره. سياسة الأدب يضعها الأدباء. وأدب السياسة صدى لما يضعه السياسيون!.)

هذا هو مفهوم توفيق الحكيم لوظيفة الفنان والأديب بصفة عامة ووظيفة الكاتب المسرحى بصفة خاصة. وهذا المفهوم يتبلور بقوة ونصاعة أشد فى حالة الكاتب المسرحى بحكم أنه يوظف اللغة والحوار وغيرها من عناصر التأليف أو العرض المسرحى فى تجسيد مضمون فكرى أو رؤية حضارية أو معنى إنسانى فى مواجهة جمهور لم يأت إلى المسرح لمجرد الاستماع إلى محاضرة تشرح موضوعا معينا، وإن كانت بحيل مسرحية، أو لمجرد الاستمتاع بدغدغة حواسه وإثارة مشاعره. ذلك أن الكاتب المسرحى الواعى بأسرار وظيفته وأصول فنه، يدرك جيدا أن الشكل لاينفصل عن المضمون، وأن الجمال يتفاعل عضويا مع الفكر بحيث يتحول النص أو العرض المسرحى إلى تجربة سيكلوجية وجمالية وفكرية ممتعة يمر بها الملتقى، ليكتشف بعدها أن بقعة معتمة فى وجدانه وذهنه قد أضيئت، وأن وعيه بالحياة والمجتمع قد بلغ عمقا لم يعرفه من قبل، وأن قدرته على مواجهة ظروفه قد ازدادت. ذلك أن وظيفة الكاتب المسرحى ليست ترفيهية وممتعة فحسب، بل إن أهدافها وآفاقها أبعد من ذلك بكثير. إنها تتخذ من الترفيه والمتعة والإثارة مجرد أدوات ووسائل لخدمة أهداف حضارية وثقافية استراتيجية. فى مقدمة هذه الأهداف بناء الإنسان سواء على مستوى الفكر النظرى أو السلوك العملى فى الحياة

اليومية. وهذا البناء الفكرى والسلوكى هو الأساس المتين الذى ينهض عليه بناء المجتمع المتحضر.. ومن هنا كانت ضرورة وظيفة الكاتب المسرحى وحيويتها الفعلية عبر العصور وفى جميع المجتمعات التى وجدت فى المسرح مرآة أمينة وصادقة سواء لسلبياتها وعيوبها أو لإيجابياتها ومميزاتها. إنها مرآة لاتعكس السطح أو الظاهر فحسب، بل تتوغل بانعكاساتها المستقيمة والمنكسرة، المحدبة والمقعرة داخل أغوار النفس البشرية، وكهوف الحياة المعتمة، ودهاليز المجتمع الملتوية، لتكشف عن معالم الطريق المؤدية إلى الآفاق المشرقة والكيانات الفاضلة للوجود الإنسانى الحق.

الفصل الثالث

الوعى النقدى بالإبداع الشخصى

عندما بدأ توفيق الحكيم ريادته المسرحية بصفة خاصة والأدبية والروائية بصفة عامة، كان يشعر بفراغ نقدى موحش يحيط به من كل الجوانب. فلم يكن مثل أقرانه فى دول الحضارة المعاصرة يتمتع بحركة نقدية متدفقة بالحيوية والتجدد، تحدد له معالم الطريق، وتستشرف آفاق المستقبل، وترسم رقعة التقاليد المسرحية والأدبية التى تساعده على الإنجاز الإيجابى والمثمر دون الدخول فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة. فليس أثقل على نفس الكاتب المسرحى أو الروائى من أن يضطر إلى تحليل أعماله لقرائه حتى لايسيئوا فهمها وتذوقها، فإن هذا من شأنه أن يصرف جهده وطاقته إلى مجال لايعد من اختصاصه، وبالتالى يعد من المساحة الزمنية المتاحة للتأمل والشروع فى إبداع جديد.

لكن الحكيم وجد نفسه مضطرا للقيام بهذه المهمة المزدوجة فى معظم أحاديثه وكتاباته وحواراته. كان دائم الاستشهاد بأعماله المسرحية والروائية سواء على مستوى مضمونها الفكرى أو شكلها الفنى، إيمانا منه بأن دوره التعليمى والتنويرى لايقل فى أهميته عن دوره الإبداعى والفنى. كان يريد تمهيد الطريق لمن سيأتى بعده من المبدعين لعلهم لايعانون من الفراغ النقدى الذى أطبق عليه من كل جانب. كذلك كان يريد تمهيد الطريق لنقاد الأدب والمسرح حتى يتمكنوا من تقاليد الصنعة النقدية، وبالتالى يساهموا فى تطوير الحركة الأدبية وتنويرها من الداخل. ومن الواضح أن الحكيم قام بهذه الريادة النقدية تطبيقا لمبدأ «مكره أخاك لابطل»، إذ لايعقل أن ينتهى الأديب من إبداعه ثم يقوم بتوصيله نقديا وتحليليا إلى جمهور المتلقين. كان يريد أن يأخذ بيد هولاء المتلقين وتربيتهم فنيا وأدبيا، لعل هذا الوعى يتعمق ويزداد مع الأجيال التالية، فلا يجد الأديب نفسه مضطرا لشرح أعماله وتفسيرها وتحليلها، طالما أن هذه المهمة يقوم بها نقاد واعون موضوعيون فى مواجهة جمهور ذواقة يستطيع أن يفرق بين الغث والثمين، بين المزيف والأصيل.

ولم يقتصر الوعى النقدى عند توفيق الحكيم بإبداعه الشخصى، بل امتد ليشمل إبداع الآخرين، خاصة على المستوى العالمى المعاصر. فقد أراد أن يفتح بكتاباته النقدية نافذة يطل منها المتذوق أو القارئ العادى على الإنجازات العالمية خاصة فى مجالى المسرح والرواية، وأحيانا فى الشعر، والموسيقى الكلاسيكية، والفنون التشكيلية. كان يهدف إلى مد كل الجسور الممكنة إلى مختلف مجالات الفنون فى دول الحضارة، لذلك أفردنا الفصل التالى من هذه الدراسة للوعى النقدى بإبداع الآخرين عند توفيق الحكيم فى حين خصصنا هذا الفصل لوعيه النقدى بإبداعه الشخصى. ولاشك أن الفصلين هما وجهان لعملة واحدة تتمثل فى العلاقة العضوية بين الإبداع المحلى والإبداع العالمى.

فى كتاب «التعادلية» كتب الحكيم مقدمة صريحة يقول فيها إن «التعادلية» تحمل تحديدا لوضع يمكن وصفه بأنه مذهبه فى الحياة والفن. أى أن الحكيم يتعامل مع الحياة ويبدع فى الفن بناء على وعى بمذهب معين أو نظرية محددة، أى بناء على رؤية نقدية وتقويمية فى الأساس، ويهمه أن يعرف القارئ هذه الرؤية أو المذهب أو النظرية. فهو على حد قوله: «إنما أنا أبدى وجهة نظرى الخاصة لتكون نقطة بداية لمن يعنيه الأمر». إنه مهموم دائما بضرورة التعادل بين العقل والقلب، الذى إذا اختل فإن معنى الوجود الإنسانى نفسه يضيع تماما. يقول عن مسرحية «أهل الكهف»:

(هذا التعادل واختلاله بين العقل والقلب فى إطار مشكلة الزمن، كان موضوع مسرحيتى «أهل الكهف». كما أن هذا التعادل أيضا واحتلاله بين الفكر المطلق ممثلا فى «شهريار» والإيمان العاطفى ممثلا فى «قمر» متحركا فى إطار مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحيتى «شهرزاد». على أن لقلق الإنسان فى العصر الحديث سببا آخر متصلا بأمنه المباشر، فهو يخشى فى كل لحظة دماره المادى بيده هو نفسه. هذا السبب هو فى عين الوقت نتيجة من نتائج انتصاراته العقلية والعلمية. فهو قد أصبح قادرا قدرة مادية هائلة ساحقة، يمكنها فى أى وقت أن تفلت من يده، وإذا أفلتت فقد هلك.. هذه القدرة أو القوة لايلجمها غير حكمته.. وهو لايضمن كثيرا هذه الحكمة. ومن هنا جاء قلقه.. قلقه على سلامته وكيانه. فهو يعيش من يوم إلى يوم، فى هذا العصر الحديث، ناظرا إلى ميزان التعادل بين القوة والحكمة، بعين زائغة شاردة. هذا التعادل بين القدرة والحكمة، وثباته واختلاله كان موضوع مسرحيتى «سليمان الحكيم».

(من كل ذلك تتضح وجهة نظرى فى قضية الإنسان. فأزمة الإنسان فى هذا العصر هى عندى نتيجة اختلال فى تركيبه التعادلى.)

فى الفترة التى سبقت الحكيم فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، كان كتاب المسرح - ومعهم الجمهور بطبيعة الحال - يظنون أن المسرحيات التى تتخذ من التراث والتاريخ مضمونا لها، هى مجرد صياغة أسلوبية وحوارية رصينة للمضمون التراثى أو التاريخى حتى يمتلك الجمهور فكرة واضحة عنه من خلال أداء خطابى وإلقاء جهورى. ثم جاء الحكيم ليعلم جيله والأجيال التالية أن الفنان الذى لايمكنه أن يكون ابن عصره لايستطيع أن يكون ابن أى عصر آخر، وبالتالى فإنه عندما كتب «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» فإنه كتبها من منظور فكرى ورؤية نقدية لفنان مسرحى يعيش فى القرن العشرين الذى يعانى فيه الإنسان من اختلال بين المنطق العقلانى والجموح العاطفى، وهو لايستطيع أن يهرب من إسار إطاره الزمانى أو المكانى لأنهما القدر الذى يجب عليه أن يتعامل معه بطريقة أو بأخرى.

لم تعد مأساة الإنسان تتمثل فى قوى قدرية غيبية أو ميتافيزيقية لاقبل له بها، بل أصبحت تتمثل فيه هو نفسه الأمارة بالسوء التى تجعله يخشى دماره المادى بيده هو نفسه. هنا تكمن المفارقة المأسوية فى أن انتصاراته العقلية والعلمية التى يفترض فيها أن تكون ينبوع خير ونماء وتقدم لاينضب، قد تحولت إلى وبال عليه، إذ أن تحكمه فيها ليس مضمونا بأية حال من الأحوال. وحكمته هى الضمان الوحيد، لكنها بدورها ليست مضمونة، لأنها يمكن أن تتوارى بل وتتلاشى فى مواجهة الردع المادى. وبالتالى فإن الإنسان ليس حرا فى هذا الكون كما قد يصور له غروره، بل هو مقيد من داخله بقيود غرائزه وشطحاته الجامحة، وسجين نفسه التى قد يعجز عن كبح جماحها، ويفلت زمامها من يده فى ظل قوة مادية لاتعرف سوى الردع الكامل، والتدمير الشامل. وعلى الرغم من أن الحكيم لم ينشر رأيا صريحا فى هذا الموضوع، فإن النقاد الأجانب الذين تعرضوا لمسرحياته بالتحليل والدراسة - بعد ترجمتها إلى معظم اللغات الغربية - ركزوا على التزامه بهذا المفهوم الذى يبلور حرج وضع الإنسان فى الكون برغم كل انتصاراته واكتشافاته العلمية. يقول:

(لم أنشر رأيا صريحا فى هذا المعنى، ومع ذلك قد أصبح لى، فيما يظهر، رأى فى

هذا الشأن، لدى بعض النقاد الأجانب الذين يعنون عادة باستخلاص هذه الاتجاهات من الآثار. فأغلبهم ذكر فى تعليقاته وبحوثه عن مسرحياتى العشرين التى ترجمت: أن الفلسفة المسيطرة عليها هى قدرة الإنسان المحدودة أمام قدره، وأن مصير الإنسان عندى مرتبط دائما بكفاحه أمام القوى غير المنظورة.. وشذ بعضهم عن ذلك قائلا: إن المعتقدات عندى قد تجردت من قدسيتها لتلبس رداء إنسانيتها. ولكن الإنسان فيها ظل قلقا مهددا بقوة خفية.

(مهما يكن الرأى فالمفهوم مما كتبه هؤلاء أنهم استنتجوا من خلال مسرحى أنى على أى حال لا أؤيد فكرة وحدة الإنسان أو حريته المطلقة فى هذا الكون.. وهذا ما لا أنكره. فأنا أحس بشعورى الداخلى أن الإنسان ليس وحده فى هذا الكون.. وهذا هو الإيمان. وليس من حق أحد أن يطلب إلى الإيمان تعليلا أو دليلا. فإما أن نشعر أو لانشعر.. وليس للعقل هنا أن يتدخل ليثبت شيئا، وأن أولئك الذين يلجأون إلى العقل ومنطقه ليثبت لهم الإيمان، إنما يسيئون إلى الإيمان نفسه. فالإيمان لابرهان عليه من خارجه. إنى أومن بأنى لست وحدى.. لأنى أشعر بذلك.. ولم أفقد إيمانى، لأنى رجل متعادل.. ولكنى من جهة أخرى أفكر بعقلى، لا لكى أدعم إيمانى بأنى لست وحدى.. بل لأعرض المسألة أمام تفكيرى بعيدا عن الإيمان).

ويرى الحكيم أن فكرة الشعور بالقوى الأخرى التى تواجه الإنسان وتؤثر فى إرادته وحريته، تدفع به فى نهاية الأمر إلى أن يحشد غرائز حربه ونشاطه وكفاحه، لاضد نفسه، بل ضد هذه العوائق المستترة، وهذه القوى الخفية. فالشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو - عند الحكيم - حافز إلى الكفاح، لا إلى التخاذل. وهو نفس الرؤية النقدية التى جسدها الحكيم فى مسرحيات «أهل الكهف»، و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم». يقول:

(أهل الكهف.. كافحوا ضد الزمن.. ولبث أحدهم متعلقا بالحياة، يقارع الزمن بسيف بتار، هو «القلب» إلى آخر لحظة.. و«شهرزاد» جاهدت محاولة أن ترد إلى الصواب زوجها الذى أراد أن ينبذ أرضه وآدميته، وأن تعيد إليه إيمانه ببشريته.. و«سليمان» جاهد ضد إغراء القدرة التى كادت تخرس صوت الحكمة.. وهكذا كان الإنسان، عندى، يجاهد دائما ضد العوائق الخفية التى شعر بتأثيرها فى حريته وإرادته

ومصيره.)

والصراع الدرامى فى مسرحيات الحكيم يدور من خلال منظور متميز وخاص للشر والخير اللذين يعتبرهما كالليل والنهار، يتعادلان لكنه لايدرى أيهما أسبق. وقد يكون الشر هو الأصل فى الإنسان، لأنه متصل بالوعى الأساسى للإنسان: وهوالشعور بالذات، وحب هذه الذات. ويرجع الحكيم إلى المنابع الأولى للنفس البشرية فيوضح أن حب الذات الغريزى فى كل الموجودات الحية، ومنها الإنسان يدفعه إلى إرضاء هذه الذات ولو أدى ذلك إلى إيذاء الغير.. وكلما كان المجتمع بدائيا همجيا انطلقت هذه الأثرة الغريزية على فطرتها غير مبالية بضرر الغير.. ولكن المجتمع فى تطوره نحو النظام رأى أن ضرر الغير لابد أن يوازن ويعادل بفعل آخر، هو: نفع الغير.

ويتولد الصراع الدرامى فى مسرحيات الحكيم من سهولة ارتكاب الشر وصعوبة عمل الخير، لأن حب الغير أشق وأصعب عند الإنسان من حب النفس. فالخير وليد الروح والتهذيب وترويض النفس والإمساك بزمامها فى حين أن الشر وليد الغريزة والطبع. والصراع الدرامى الناضج على مستوى الفكر والفن يرفض تقسيم الناس إلى أخيار وأشرار، أبرياء ومذنبين، فهذا تصنيف يرفضه الحكيم لأنه يؤدى إلى انشطار المجتمع، وليس فى مصلحة الإنسان أو المجتمع، فهو يحفر هوة وهمية بين الإنسان والإنسان، ويصم طائفة من المجتمع بوصمة سوء دائمة تصبح عنوانا لهم، برغم أن الطبيعة البشرية بكل خصوبتها وأعماقها وتناقضاتها، تصعب على أى تقسيم أو تصنيف من شأنه أن يلحق الشلل والعقم بجزء من جسم المجتمع. ويعود الحكيم إلى نقاده الأجانب الذين سبقوا نقاده العرب والمصريين فى تحليل وتقييم أعماله فيقول:

(لقد لاحظ أحد النقاد الأجانب أن مسرحى يقوم على أشخاص تتحدد مراكزهم، لا بالنسبة إلى الخير والشر، بل بالنسبة إلى الحقيقة والواقع، وهذا صحيح.. فأنا لم أبرز قط أشخاصا ينتمون إلى الخير مطلقا، أو إلى الشر مطلقا.. فأنا أرفض هذه الفكرة، ورفضتها دائما فى كل ما كتبت، بل إنى رفضت فكرة الثواب السماوى للخير المطلق.. راجع قصتى «طريد الفردوس» لأن الأنبياء والرسل أنفسهم تعرضوا لعتاب الله، ولايمكن أن يعاتب الله على الخير.)

ويرى الحكيم فى دورات الحياة التى تتراوح بين الميلاد والموت، بين الازدهار

والاندثار، نفس القانون الذى يحكم السلوك البشرى وبالتالى الصراع الدرامى فى مسرحياته. فالشجرة تنتقل من الإخضرار فى الربيع إلى الذبول فى الخريف، ثم تعود إلى الإخضرار، ثم إلى الذبول، وهكذا فى دورات متعاقبة كدورات الليل والنهار. وقد يبدو فى ذلك أنها تدور حول نفسها ولاتتحرك، ولكن هذه الحركة حول نفسها هى فى ذاتها دليل الحياة، وهى القوة الدافعة إلى الأمام بعد ذلك: أى إلى التطور من خلال الأجيال الأخرى المتعاقبة فى الأشجار. كذلك الحال أيضا فى الإنسانية التى تقع حينا فى الظلام ثم تعود إلى النور، كحركة الليل والنهار أيضا. ولذلك فإن كلمة التطور عند الحكيم:

(لاتعنى عند الطبيعة والبشرية والفكر والفن السير إلى الأمام سيرا مطردا مباشرا.. ولكنه التقدم خلال اختبارات وعقبات.. فنحن جميعا من بشر وأرض وكواكب نسير ونحن ندور، ونصل إلى الغد عن طريق دورة الليل والنهار وتعاقب الظلام والنور.. فكرة التطور على هذا الوجه تجدها فى مسرحيتى «شهرزاد».)

وعندما يناقش الحكيم مفهوم الإلتزام فى الأدب، فإنه يبلوره بصفة نقدية عامة ثم يعرج كعادته على إنتاجه المسرحي والأدبى ليحلل مدى التطابق أو التنوع بينه وبين تطبيقه فى مسرحياته. إن إلتزام الأديب ـ عند الحكيم ـ شئ ينبع حرا من أعماق نفسه. إنه الإلتزام المثمر الذى لايتعارض مع الحرية، ويبلغ الوعى النقدى عند الحكيم بإبداعه الشخصى قمته عندما يقول فى كتابه «فن الأدب»: إن الموقف مختلف كل الاختلاف فيما يختص بإنتاجه هو بصفة شخصية، فعلى الرغم من مناداته بالحرية، فإن عمله فى أكثر كتبه هو من الأدب الملتزم التزاما صارما بقضايا الإنسان المعاصر فى مواجهة كل ما يهدد كيانه وكبرياءه وكرامته وإدراكه الواعى للحياة والمجتمع والكون. يقول موضحا موقفه النقدى والجمالى والفكرى لقارئه:

(إنى منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشئ لنفسى أسلوبا جميلا يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة مما يستهوى القارئ بحلاوة الجرس والرنين.. هذا الفن للفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه، ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادما لأهداف أخرى غير مجرد الإمتاع.. هذه الأهداف ـ كما ظهرت واضحة للناس ـ كانت قومية وشعبية وإصلاحية فى «عودة الروح» وفى «عصفور من الشرق» وفى «يوميات نائب

فى الأرياف» وفى «مسرح المجتمع» ..إلخ. وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان.. فى «أهل الكهف» وفى «شهرزاد» وفى «سليمان الحكيم»، وفى «بجماليون» وفى «الملك أوديب» ..إلخ. فهذه القصص لم تكتب لإظهار جمال الأسطورة، كما كتبت «مجنون ليلى» لشوقى، فأظهرت جمال الشعر والعواطف والشعور، وأبرزت روعة الفن للفن نفسه، إنما كانت هذه الأساطير والقصص وسيلة لهدف آخر، لاغاية فى ذاتها.. قضية خاصة بالإنسان ومصيره.)

ويؤكد الحكيم لقارئه أنه لم يكتب ليعبر فحسب بل ليفسر أيضا. ويطبق هذا التوجه النقدى والفكرى على «عودة الروح» فيقول إنه كان من الممكن أن تكون «عودة الروح» مثلا مجرد قصة تصور الحياة فى حى السيدة زينب بين أسرة متواضعة، وتقدم شخصيات نابضة بالحياة ومبلورة لكل خصائص بيئتها. فهناك من الأدباء والفنانين من يكتفى بذلك، ولهم الحق فى ذلك لأن فيه الكفاية من حيث الفن. يكفى أن ينبض العمل الفنى بحياة خلاقة ومتدفقة. لكن الوعى النقدى والفكرى عند الحكيم ألزمه بتفسير خاص للروح المصرية فلم تنته مهمة الرواية ـ على حد قوله ـ عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص، بل اتخذت موقفا ينم عن رأى معين، وهذا الرأى استخلصه النقاد الأجانب من زوايا مختلفة، وإن رأى الحكيم أن جوهره واحد، فالناقد «جان ديستيو» يقول:

(إننا نلمس مؤلفا من تلك المؤلفات التى لو وجدت عندنا لنعتها «موريس بريس» برواية التيار القومى، وليس لمدلولها سوى تفسير واحد: هو أن الروح العائدة إنما هى روح فلاحى مصر العريقة فى القرية». وقال الكاتب اليسارى النزعة «مارسيل مارتينيه»: «إنه لمن الظاهر فيه ـ فضلا عن ذلك ـ وجود بعض عناصر أدب الطبقات الفقيرة أو على الأقل أدب شعبى لاشك فيه». وقالت الكاتبة «تيريز ميربان»: إن «عودة الروح» ليس مؤلفا وليد الخيال، ولكنه مستند إلى الحالة الاجتماعية لشعب فى حالة تطور سريع. ثم يقول الحكيم الناقد عن «عودة الروح» إنها:

(ليست إذن قصة تصور حياة، ولكنها بعد ذلك قصة تفسر حياة، وتفسير حياةشعب معناه اتخاذ رأى معين تجاه هذا الشعب.. ولقد كانت لفكرة الرواسب القديمة التى تراكمت على مدى الحضارات المختلفة فى أعماق الشعب المصرى، فكونت منه قدرة

خفية تسعفه فى أزماته وترد إليه روحه كلما استهدف لخطر التلاشى والانهيار.. هذه الفكرة التى اعتنقتها القصة كان لها أثر - كما لاحظ بعض نقادنا - فى مجال «العمل»: أى السياسة، هذا التفسير أيضا: أى الرأى والموقف تجاه الحكام والمحكومين قد ظهر فى «يوميات نائب فى الأرياف» فهى ليست مجرد تصوير لحياة الفلاح، ولكنها كما قالت صحيفة «سبكتاتور» الإنجليزية: إن فى هذا الكتاب عن مهزلة الفساد الاجتماعى أكثر من مجرد استنكار، وكما حدث مع كتاب الروس فى القرن التاسع عشر، وكما حدث مع كاتبنا «ديكنز» يشعر الكاتب المصرى أن مجرد العطف لايكفى.. إلخ.)

كان من المفروض على النقاد المصريين والعرب أن يقوموا بهذه المهمة التحليلية والتفسيرية. وكان هذا شيئا لابد أن يسعد الحكيم حتى يتفرغ لإبداعه. لكنه كان رائداعمليا بما فيه الكفاية. فبدلا من أن ينعى حظه ويشجب الفراغ النقدى الموحش المحيط به، أمسك بقلمه كناقد وخاطب قارئه معلما ومُنظرا ومحللا ومستشهدا بأقوال النقاد الأجانب عن أعماله الروائية والمسرحية فى أشهر الصحف والمجلات الأوروبية والأمريكية، حتى تبدو أمام القارئ المفارقة الصارخة بين اهتمام كبار النقاد الأجانب بكاتب مصرى وعربى فى قامة توفيق الحكيم، وغياب النقاد المصريين والعرب عن الساحة، ليس لموقف عدائى اتخذوه ضد الحكيم، ولكن لأنهم لم يدركوا الوظيفة الموضوعية والفكرية والجمالية والثقافية والحضارية للناقد. فلم تكن هناك حركة نقدية بالمفهوم العلمى لهذه الكلمة، وكان من الممكن أن تصيب هذه الظاهرة السلبية الحكيم بالإحباط، لكن إرادته وريادته وإصراره على القيام برسالته، جعله يرحب بأداء هذه المهمة المزدوجة برغم صعوبتها ومشقتها، ويجعل من قارئه هدفا استراتيجيا لابد أن يتوجه إليه بكل طاقته الفكرية وأساليبه الجمالية. أما بالنسبة للنقاد فقد اهتم بمن اهتموا به، وكان معظمهم إن لم يكن كلهم من الأجانب. أما النقاد المصريون والعرب فلم يرد ذكرهم فى معظم كتابات الحكيم النقدية سواء على مستوى التنظير أو التطبيق، لأنه لم يكن لديهم شئ يذكر. فقد سارع الحكيم إلى إضاءة أكبر عدد ممكن من الشموع بدلا من أن يلعن الظلام. يقول مثلا عن مسرحيته «الملك أوديب» فى رده على أحد النقاد الأجانب:

(هنا أذكر أيضا ملاحظة لأحدهم فى تفسير مسرحياتى الذهنية بأنها تشف عن عجز

الإنسان تجاه مصيره، فقد رأى أن هذا الوضع للإنسان سبق أن أبرزه سوفوكل فى «أوديب» إبرازا صادقا.. كما أظهره شكسبير فى «روميو وچولييت» على أروع صورة.. فالآلهة قد أرادوا عامدين أن يحطموا أوديب.. والقدرتدخل تدخلا مباشرا على شكل مصادفات متلاحقة فرقت بين روميو وچولييت.. ولكن الذى تم عندى فى رأيه هو أنه لم يحدث أى تدخل مباشر، لا فى هيئة إرادة علوية متعمدة، ولا فى صورة مصادفات طارئة، بل هى قوانين خفية تسير فى اتجاهها العادى، فتحد من إرادة الإنسان.. فقانون الزمن فى «أهل الكهف» يعمل عمله المعتاد فيسير قدما ولايغير اتجاهه، ولايعود إلى الوراء ثلثمائة عام ليجمع بين مشلينيا وبريسكا.. فالقوة التى فرقت بين مشلينيا وبريسكا ليست هى القوة القدرية المعاكسة التى فرقت بين روميو وچولييت فجعلت المصادفة فى أول الأمر تدفع روميو إلى قتل ابن عم چولييت، ثم جعلت المصادفة فى آخر الأمر تحدث طاعونا يعطل الرسول الحامل إلى روميو رسالة بما يدبر، مما أدى إلى المأساة.. كلا.. إن المأساة المفرقة بين الحبيبين فى «أهل الكهف» هى قوة طبيعية.. هى قوة الزمن: أى المجتمع الجديد.. فبريسكا أيقنت أن من المستحيل أن يقبل مجتمعها فكرة الجمع بينها وبين رجل عاش منذ ثلثمائة عام.. قوة المجتمع هذه ظهرت كذلك عندى فى مسرحية «الملك أوديب».. فهو عندما قيل له إنه متزوج بأمه لم يتصور ذلك، لأنه لم يرها إلا امرأة فى تمام نضجها فأراد أن يصمد كما أراد مشلينيا أن يصمد، وأن يتحدى وأن يبقى على أسرته، ولكن جوكاستا - شأنها شأن بريسكا - لم تستطع تحمل هذا الخاطر.. إن قوانين المجتمع المتأصلة فى أعماق كيانها قد حكمت عليها بالفناء، فشنقت نفسها.)

أى أن إرادة الإنسان - عند الحكيم - حرة ولكن فى حدود خاصة، وهذه الحدود هى فى حقيقتها قوانين لايمكن كسرها، وليست إرادات طاغية.. هى نواميس، وليست مصادفات طارئة.. فالإنسان - فى نظر الحكيم - عاجز حقا أمام مصيره فى النهاية. هذا المصير الذى تدفعه إليه قوانين ونواميس يحاول دائما أن يتخطاها أو يحطمها. يقول الحكيم:

(إن من يمعن النظر فى هذه المسرحيات يجد مشلينيا يحاول ذلك ويمكث يكافح ليقنع بريسكا بتجاهل عقبة الزمن.. ونجد شهريار يحاول تحدى النواميس بمحاولة تحطيم

بشريته.. ونجد سليمان يحاول تحدى قانون الحب واقتحام قلب بلقيس.. وأوديب أراد تحدى المجتمع والبقاء مع أمه زوجا.. وبيجماليون أراد تحدى الآلهة وتحطيم التمثال الذى أفسدوا فنه بما نفخوه هم فيه من روحهم.. جميع هؤلاء الأشخاص لم يستسلموا لمصيرهم إلا بعد التحدى والنضال والكفاح.. ولقد أرغموا إرغاما على التسليم فى آخر الأمر.. لأن القوة المسيطرة ليست من صنع البشر.. ولكن يبقى الكفاح - ولو ضد المستحيل - هو وحده واجب البشرية.)

ويدعو الحكيم قارئه إلى ما يسميه بالقراءة المستكشفة التى لايستطيعها كل القراء، ذلك أن القراءة - فى نظره - فن إلى حد كبير، وأداء إيجابى معادل للكتابة. فالقارئ المستكشف هو ناقد بطبيعته، فهو يكتشف المعانى والدلالات والتوجهات، ويقارن فيما بينها، ويستمتع بتتبع أساليب الصياغة الفنية والأدبية والجمالية التى يوظفها الفنان فى تجسيد عمله:

(لذلك كانت نعمة الكتب قراءها.. وآفة الكتب قراءها أيضا.. فمن القراء من يشبه البحار الجاهل الذى يسير بغير بوصلة ولايعرف شماله من جنوبه، ولايحسن إلا أن ينشر شراعه وينطلق فى بحره على غير هدى، فإذا ضل لم يتهم جهله، إنما اتهم البحر وخلوه من الجزر والشواطئ.. وقد لايضل، ولكنه يجول جولة خاطفة ثم يعود سريعا ليقول إنه تنزه نزهة لابأس بها، ولكنه لم يصادف ما يسترعى الالتفات.. على أن هناك نوعا من القراء أعجب من ذلك.. هو من يقرأ الكتاب، لاليستخرج منه رأى المؤلف، بل ليطبق عليه رأيه هو وما يعتنقه هو من نظريات فى الفكر والأدب والفن. فهو يطالع كتابك ليعرف هل أنت من رأيه؟.. فهو لايريد أن يعرف عنك شيئا ولكنه يطالبك أنت بشئ: هو أن تكون قد كتبت كتابك طبقا لما يريده هو من موضوعات لم يخطر ببالك أن تتناولها.)

هكذا يعلم الحكيم قراءه أسلوب الاستيعاب الموضوعى والتقويم المنهجى، أو بالأحرى يعلمهم كيف يكونوا نقادا، لعله مع الأيام يخرج منهم أكثر من ناقد يثرون الحركة الأدبية بالفكر والدراسة والتحليل والتقويم وفتح الآفاق الجديدة. ذلك أن أخطر آفة يمكن أن تصاب بها الحياة الأدبية والفنية، تتمثل فى النقاد أو القراء الذين يزيفون أفكار الأديب عندما يستعصى عليهم فهمها على حقيقتها، أو يعبثون بأشكالها الفنية

والجمالية فتبدو شيئا غثا ضحلا، هو ولاشك من صنعهم هو، وليس من صنع الأديب أو الفنان.

ويعتقد الحكيم أن ثقة الأديب بنفسه، ثقة نابعة من الثقافة الشاملة والعميقة، والوعى بأسرار الصنعة الأدبية، وتاريخ وتراث وتقاليد الفن الذى يمارسه، تلك الثقة هى سلاحه فى شق طريقه نحو أهدافه، سواء تجاهله النقاد أو عجزوا عن فهمه أو هاجموه بدون وجه حق أو غابوا تماما عن الساحة. فالأديب الحق بنيان شامخ وراسخ لاتؤثر فيه الزوابع التى يمكن أن تهب من حيث لايدرى. ففى رسالة بعث بها الحكيم إلى الكاتب والمفكر أحمد أمين فى يونيو عام ١٩٣٦، أوضح فيها ضرورة أن يكون النقد بناء، وإلا فقد دوره تماما:

(فى الواقع أنى لست أومن كثيرا بتلك الأسطورة التى تروى عن غضب المؤلفين، وأسمح لى أن أتكلم بلسانهم فأقول: إن هذا الغضب لايجد سبيلا إلى نفس الكاتب، إلا إذا شعر من ناقده بعزوف عن الحق والجد، ونزوع إلى الحط من القدر، مبطن بسوء القصد!.. فالناقد الذى يحترم شخصى ويهدم عملى لايغضبنى، لأنى أعلم أن الأديب لايهدمه النقد، فهو كائن ممتاز لايهدم، ولايقبض إلا بإذنه، ولايقضى عليه إلا بإرادته!.. إن الأديب لايموت مقتولا، بل يموت منتحرا.. ومع ذلك لا أحب للمؤلفين أن يغضبوا على أى حال، فإن الغضب علامة الضعف الآدمى، ولاشئ فى الوجود أقوى من الابتسامة، ولكن مَن ذا الذى أعطى القدرة على الابتسام الصافى الجميل، فى كل موقف وفى كل حين؟.. «إذا أردت أن تسلك طريق السلام الدائم، فابسم للقدر إذا بطش بك، ولاتبطش بأحد». تلك كلمة لعمر الخيام وضعتها فى صدر كتابى «عصفور من الشرق».)

ونستطيع أن نضيف إلى كلام الحكيم أن الأديب الذى يتحلى بالوعى النقدى والإنسانى والحضارى العميق - مثله - هو وحده الذى يستطيع أن يقف شامخا فى وجه كل الزوابع الطبيعية أو المفتعلة، ولايسمح لنفسه بالوقوع فى قاع دوامة الغضب الأهوج. لكن الأديب الذى لم يسلح موهبته الفطرية بهذا الوعى النقدى والفكرى الحاد والعميق، فإنه لايملك البوصلة التى تهديه سواء السبيل، ويمكن أن تجرفه أية دوامة بعيدا عن هدفه الاستراتيجى. وهذا ما يعنيه الحكيم بأن الأديب لايموت مقتولا، بل

يموت منتحرا، إذ أن أحدا لايقتل الأديب سوى نفسه، عندما يفقد الثقة بنفسه ولايتسلح بالوعى الكافى أو الثقافة والرؤية الشاملة، وبالتالى يفقد القدرة على التجديد والتجريب والمبادرة، ويتجمد أو يتحجر فى مكانه فيفوته قطار الحياة والفن والأدب. ففى تاريخ الفن كان الإبداع سباقا على النقد، فالفنان رائد بطبيعته، فهو يبتكر ويجدد ويبدع ثم يأتى الناقد ليحلل ويفسر ويقنن. لكن إذا انتظر الفنان تعليمات الناقد وتوجيهاته كى ينفذها ويطبقها، فإنه يتحول إلى تلميذ نجيب فى مدرسة نقدية بعينها، ويفقد بالتالى ريادته ودوره فى الحركة الأدبية.

ولذلك كان الحكيم دائم التجريب والتجديد، متسلحا فى ذلك بوعيه النقدى الحاد الذى استطاع به أن يواصل اختراق الآفاق الجديدة لإبداعاته الأدبية والفكرية. فعلى سبيل المثال درس الحكيم كل إبداعات المسرح الإغريقى، وبرغم خلو تراث الأدب العربى من إنجازات مسرحية حقيقية، فإنه لم يبهر بالمسرح الإغريقى ولم يحاول أن يحاكيه، بل لجأ إلى التجريب والتجديد فى إطار من التأصيل المرتبط بالعصر والمنظور الحضارى الذى يكتب من خلاله. ذلك أن الوعى النقدى عند المبدع يسلحه برؤية أصيلة وخاصة به يمكن أن تشكل البصمة المميزة له. فمثلا يقول للكاتب المسرحى ألفريد فرج فى حوار أجراه معه عام ١٩٦٣ وضمنه فى كتابه «دليل المتفرج الذكى إلى المسرح»:

(القدر أو الآلهة عند الإغريق كانت لهم أهواء البشر. لقد أحسوا بالغيرة من أوديب لتكبره واعتزازه. وهذه الفكرة التراجيدية لاتصلح للقرن العشرين، لأن إنسان القرن العشرين أصبحت مسئوليته أكبر وأخطر. وعندى أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع، لأنه لايصارع قوة خارجة عنه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنوى. وهى ليست قوة مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل فى أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع، وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل، وهو يحاول المروق منها. وهو ينهزم، ولكنه لايسلم بهزيمته أبدا. فمثلا يبدو تأثير الزمن علينا حتى فى أوضاعه المبتذلة المهينة. عندما يشيخ المرء فإنه يعجز عن أن يرجع حياته إلى الوراء ليتلافى أخطاء ارتكبها وندم عليها، أو يعيد النظر فى مواقف اتخذها ولم يرض عنها بعد ذلك. إن أى ترزى يستطيع أن يعمل بروفة للبدلة ويعدل فيها كما يشاء، أى فنان يستطيع أن يعيد صياغة إناء صنعه ولم يعجبه، أن يصوغه من جديد بشكل أحسن

ولكن حياتك المقدرة بزمن معين يستحيل عليك أن توقفها لتعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن، فأنت خاضع بالضرورة لنظام صارم هو توالى الزمن.

(أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله: «إننا ملك التاريخ. ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن.. فالتاريخ ينتقم» ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه للزمن الماضى.)

وقبل ذلك بثلاثين عاما على وجه التحديد أوضح الحكيم أن المصريين كانوا أول من أدرك حقيقة الزمن أو البعد الرابع الذى أقام عليه أينشتاين نظريته فى النسبية. ولذلك عندما كتب أول مأساة مصرية وهى «أهل الكهف» لم يقلد المأساة الإغريقية التقليدية، بل استوحى روح الحضارة المصرية القديمة وفكرها الذى شكل ملامحها الدينية والدنيوية، فى إبداع تراجيديا مصرية يمكن أن تضيف إلى تراث المسرح العالمى أبعادا جديدة. ففى عام ١٩٣٣ عقب نشر مسرحيته «أهل الكهف» جاءه أديب صحفى يسأله عن السبب فى اختيار هذا المضمون بالذات، فكانت إجابته دليلا على حرص الحكيم على المزج بين عنصرى التجريب والتأصيل. كان السبب هو:

(الرغبة فى كتابة مأساة مصرية على أساس مصرى.. إنك تعلم أن أساس المأساة الإغريقية هو «القدر»!.. هو ذلك النضال الهائل بين الإنسان والقدر!.. فهل تعلم ما أساس المأساة المصرية كما أتصورها؟.. أساسها: الزمن.. أساسها ذلك النضال الهائل بين الإنسان والزمن.. إقرأ «كتاب الموتى» تحس ذلك للفور!.. عند الإغريق هو «القضاء والقدر»، وعند المصريين هو «الزمان والمكان»، لكل من الشعبين تنين مخيف كتب على الإنسان قتاله!.. وأنت ترى أن «تنين» المصريين هو «الزمان والمكان» رأسه فى هذه الأرض، وذنبه فى العالم الآخر المجهول!.. نعم إن مصر لايمكن أن تفكر فى غير الخلوص إلى حياة أخرى.. دائما ما وراء الطبيعة.. دائما الفلسفة الدينية.. دائما ذلك الفزع من الموت، وذلك الأمل فى انتصار الروح على الزمان والمكان!.. وذلك الانتصار إنما هو «البعث»!.. بعث لا إلى عالم آخر، لايعرف الزمان والمكان، وإنما بعث إلى عين هذا العالم ونفس هذه الأرض بزمانها ومكانها، ولقد شيدوا الأهرام لتقوى على هذا التنين.. حصون الروح فى حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمى!.. التحنيط كذلك اختراع آخر، ولدته ضرورة الدفاع عن تلك الحروب الضروس! أين تلك الحروب من

حرب طروادة؟.. لم تكن مصر فى حاجة إلى «هوميروس» منها يسطر أخبارها: لأن صليل تلك الحرب لايوصف من قلم بشرى! إنها صيحات الروح تدوى طول الأبد من بين سطور «كتاب الموتى». إن أعظم مأساة لم تدون، ولايمكن أن تدون: «المأساة المصرية»!.. وبعد هذا تسألنى: ما الذى حملنى على كتابة «أهل الكهف»؟.. إنها صورة ضئيلة وصدى خافت لتلك المبارزة بين «الزمن والإنسان». وفى قصتى «شهرزاد» صورة أخرى للمبارزة بين الإنسان والمكان.)

وفى حوار ألفريد فرج مع توفيق الحكيم عام ١٩٦٣ يوضح أن التجريب والتجديد لايعنيان رفض القديم برمته، وإنما تطويره والاستفادة من منجزاته لأنه لايوجد إبداع يبدأ من فراغ، كذلك فإن التأصيل والترسيخ لايعنيان رفض الجديد أو الوافد من بقاع حضارية أخرى، ذلك أن الإبداعات الإنسانية تشكل فى النهاية منظومة متكاملة بصرف النظر عن فروق أو اختلافات الزمان أو المكان. ولذلك لم يجد الحكيم غضاضة فى أن يتأثر بالمفهوم الإغريقى للصراع الدرامى:

(إن الصراع عندى أقرب للصراع عند الإغريق فهو لايمت بصلة للأخلاق والشخصية، وإنما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى. إنى لاعتبر الصراع فى تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة. لقد تصورت أنه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها. لقد كان الإغريق يصارعون القدر.. وكان المصريون يصارعون الزمن أو الفناء.)

وعلى الرغم من نمو الحركة النقدية المسرحية مع ازدهار المسرح المصرى فى عقد الستينيات، واشتداد عودها، وظهور نقاد مسرحيين مرموقين، فإن توفيق الحكيم واصل عملية التقنين النقدى لمسرحياته، سواء أكان بحكم التعود أم نتيجة لحرصه المستمر على ألا يساء فهم توجهاته الدرامية والفكرية. قد يختلف معه النقاد إلى درجة التناقض، لكن تظل هناك البوصلة التى يضعها الحكيم بنفسه لمسرحه حتى لايدخل القراء والمشاهدون فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو دوائر مفرغة تكون غالبا نتيجة للتيارات النقدية غير الواعية أو المغرضة أو الخاضعة لتوجهات أيديولوجية مسبقة. يقول مثلا لألفريد فرج عن مسرحية «رحلة إلى الغد» التى أسماها «مسرحية تنبؤية» ونشرها عام ١٩٥٧:

(الواقع أن الإنسان لايفكر فى الطبيعى والضرورى ولكنه يفكر دائما فى مقاومة ما يقف فى طريقه. فهو قوة مقاومة مستمرة سواء كانت هذه المقاومة معقولة أم غير معقولة. والدليل على ذلك فى مسرحيتى «رحلة إلى الغد». فبطلاها رجلان حكم عليهما بالإعدام، وكل أمانيهما أن يتفاديا الموت. وفعلا تمكنا بالتطوع من أن يستقلا صاروخا ويهبطا على كوكب آخر لايعرف الموت. اتضح لهما أنهما مقضى عليهما بالخلود. وعندئذ لاحظا أن الخلود هنا ما هو إلا فظاعة غير إنسانية لأنهما أصبحا شيئا كائنا باستمرار وإلى غير غاية مثل أى جبل من الصخر أو بحر المحيط أو قوة من قوى الطبيعة التى لاتتغير ولاتتبدل.. أى كائن غير إنسانى. وهنا اتضح لهما أن من طبيعة الإنسان أن يكون هناك زمن يحدد إقامته ويغير ويبدل فى أحواله، فحاولا الرجوع إلى الأرض.. ولما عادا إلى الأرض كان حلمهما قد تحقق.)

إن معنى الحياة عند الحكيم يكمن فى البحث عن العمل والمشقة حتى لايتساوى الإنسان بغيره من الموجودات. فهذا هو الإنجاز الحقيقى وربما الوحيد للإنسان الذى يمكن أن يضيع عمره فى إلقاء أسئلة لن يجد عنها إجابات. وهذا الضياع هو الحقيقة الجوهرية التى تدور حولها معظم مسرحيات العبث التى استفاد الحكيم بعض الإنجازات الفكرية والدرامية منها، لكنه لم يتقبلها على علاتها كعادته، بل كانت عينه الأخرى دائما على جذوره الثقافية والحضارية حتى لايقع فى براثن المحاكاة والتقليد فيدور فى فلك الآخرين. فقد كان الوعى النقدى عند الحكيم بمثابة الأداة الفعالة التى ساعدته على الاحتفاظ بفلكه الخاص به والمميز له. لقد تأثر فى مسرحيته «ياطالع الشجرة» عام ١٩٦٢، و«مصير صرصار» ١٩٦٦، بمسرح العبث، لكنه كان تأثرا إيجابيا وليس تقليدا سلبيا. لقد أخذ منه ما يفتح المزيد من الآفاق أمامه، ولفظ ما يمكن أن يجعل منه نسخة مكررة أو صورة باهتة لإنجازات نابعة من حضارة مختلفة. قال:

(أنا أوافق العبثيين على تساؤل الإنسان وصمت الكون. وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل، لا أستطيع أنا ولايستطيعون هم ادعاء اكتشافها.. الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقى عليه بالأسئلة: من أنا؟ ما مصيرى؟ ما أنت؟ ما الحياة والموت؟.. إلخ. ولاجواب. والذى جدده العبثيون فى هذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لامعنى له. وهذا نوع مزر من التسليم.

(نحن نفترق عنهم فى أننا لانحب أن نلقى على الكون هذه الأسئلة البشرية. إن الكون تركيب غريب جدا وبديع جدا وأنا أتمتع بهذا (الجهاز الفاتن) وأقنع بمتعتى به عن طرح الأسئلة عليه. إن الإنسان يضفى على الكون صفات مختلفة حسب منفعته وضرره.. ولكن هذه الصفات من خلق الإنسان وحده وليست صفات للكون.

(لماذا نفترض أن تتكلم الشجرة؟! إن الشجرة تثمر ولاتتذوق أريجها.. فهل هذا عبث منها؟ إنها تؤدى وظيفة هامة جدا بالنسبة لنفسها. إن الكبد السليم القوى فى جسم الإنسان يحقق ذاته بأن يفرز عصارته بانتظام وبقوة غير محتاج أن يشعر أو يدرك أن فلانا الفلانى يتمتع بهذا الكبد. إن غاية الوجود هى أن يؤدى كل كائن وظيفته على أكمل وجه. فهل هذا فى حد ذاته عبث؟! إننى أفترق هنا عن العبثيين وأعترض عليهم.)

وبرغم حماس الحكيم للتجديد والتجريب فإنهما لايشكلان فى نظره هدفا فى حد ذاته، وإنما مجرد وسيلة لبلوغ غايات جديدة خاصة بمنهجه الإبداعى. ولذلك فهو يرى فى العبثيين مجرد طفل صغير أمام رجل كبير وخبير وحكيم ومحنك عندما يتعاملون مع الكون. فالطفل يحاول أن يصغر الرجل ويقصر قامته حتى يتسنى له أن يلعب معه. فالكون أكبر منهم بدرجة يستحيل تحديدها ووصفها، ولذلك فالعبث يكمن فى الأفكار التى تراودهم والأسئلة التى يطرحونها على الكون وليس فى الكون ذاته. من هنا كان الوعى النقدى لدى الحكيم بالمرصاد لأية محاولة للمحاكاة أو الإنجراف فى هذا الطريق. يقول:

(أنا أختلف معهم فى مذهبهم وأجتهد ألا يجرجرونى إلى الشكل الفنى الذى اشتهروا به. إننى أضع قدما واحدة عندهم - فى حدود الشكل لا الفكر - وأتفق معهم فى صمت الكون وهو المبدأ الذى يبدءون منه. أما اتخاذى شكلا مماثلا لما يتخذونه من أشكال فى «ياطالع الشجرة» أو غيرها فلم يحفزنى له غير أنى أريد أن أجرب وأن أجوب ميدان التجارب المتحررة من الأسس التقليدية فى الفن. إن الفن التقليدى فى كل مجال قد وصل إلى ذروته التكنيكية ولابد من عملية تطعيم جديدة للفن كما يحدث عندما تبلغ شجرة القطن أو المانجو ذروتها فى صنف من الأصناف، لابد من تطعيمها بأنواع جديدة. إن الفن حركة من حيث إنه يصدر عن العقل الإنسانى المتحرك - ولكنى

أختلف عن العبثيين فى الغموض والكآبة والرغبة فى التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش باستخدام معميات تثير صدمة وتحدث ضجة. كل هذه الاعتبارات أراها غير جدية ووقتية بحتة. لذلك أريد أن يكون البحث فى ميادين جديدة على أساس الوصول إلى شكل نافع ويتميز بالسلامة والوضوح الذى يضمن للناس أن تتذوقه وتشارك فى فهمه.)

ويستشهد الحكيم بمسرحيته «رحلة قطار» التى تتوسل بأدوات مسرح العبث فيقول إنها لاتتسم بالصعوبة فى الفهم. إن كل التجديد أو التجريب الذى سعى إليه فى هذه المسرحية يكمن فى الخروج عن المنطق فى اختلاف الناس على ألوان الإشارات، اختلافا لايمكن أن يحدث. ولكن المشاهد يتقبله ويساير الأحداث بحثا عن الدلالات الفكرية والإيحاءات الإنسانية الكامنة خلفها. وبرغم هذا الاختلاف بين الناس حول لون الإشارة، فالمسرحية مرتكزة على حقيقة، يرى الحكيم فى أنها ربما لاتوافق هوى العبثيين، وهى أنه حين آذن القطار بالمسير لم يختلف أحد على التعلق به والركوب.. فإذا كان القطار يرمز للحياة فإن الناس قد لاتتفق على ألوان إشارات الطريق ولكنها لاتختلف أبدا على التعلق بالحياة ومواصلة السير فى رحلتها.

وعندما يصارح ألفريد فرج الحكيم بأن مسرحية «يا طالع الشجرة» تتميز بدرجة أعلى من الغموض، فإن وعى الحكيم النقدى الذى يتجلى فى إجابته يمتد ليشمل أسلوب الإخراج، ولايقتصر على النص فحسب. يقول:

(ربما كان اختفاء الجثة فى الصفحة الأخيرة واختفاء السحلية.. هو ما يسمها بالغموض. ومن رأيى إذا مثلت أن تنتهى المسرحية ويسدل الستار عند ذهاب بهادر ليحمل جثة زوجته لدفنها ولانبين ما إذا كان وجدها أو لم يجدها، ولانشير أية إشارة لاختفاء السحلية.. هه.. ما رأيك؟.)

ويتفق الحكيم مع ألفريد فرج فى أنه طالب تجديد لاطالب تجريد:

(إن المدرسة التجريدية تخلق لنا أمساخا لابشرا. ذلك فيما عدا مسرحية «فى انتظار جودو» التى تقترب من الخلق السوى. أما الباقى فأمساخ معملية طبخت فى المعامل، وليست مستقاة من حياة البشر، ولاتقوم بذاتها. فالفن لايمكن أن يقوم على معمليات. والفرق عظيم بين المستوى الفكرى العالى وبين طبخ أمساخ معملية. ومع ذلك فهم

أفادونا فائدة أكيدة. إن التقليديين أمثال آرثر ميلر يلتمسون حجة الشيزوفرانيا يحتجون بها وهم بسبيل تحرير الموضوع من قيود الشكل، ولكن التجريديين أوحوا لنا ألا ضرورة لنلتمس للجمهور تعليلات منطقية لما نريد أن نظهره فى أعمالنا الفنية من أوضاع لامنطقية. وقد استفدت أنا منهم أن أضع أشياء لامنطقية كالمحقق الذى يرى أشياء فى الماضى والحاضر فى «يا طالع الشجرة» وغير ذلك من الأوضاع المستحيلة واللا منطقية دون أن يستغرقنى تعليلها أو اخضاعها للمنطق.. إننى أضعها على أساس أنها أجزاء من العمل الفنى، لأن العمل الفنى يريد أن يؤلف صورة معينة دون تعليلات. وما دمنا لسنا فى المسرح الواقعى.. فإن القارئ أو المتفرج سيعتاد ـ بعد الصدمة الأولى ـ على هذا الأسلوب اللا منطقى.

(ولكننى أنعى على التجريديين أنهم أفرطوا وبالغوا. وأنا أريد أن أقتبس من أسلوبهم بقدر ضئيل لأصنع مسرحا يكاد يوهمك بأنه طبيعى وعادى.. ثم بعد التأمل فيه ستجد أن عناصره غير تقليدية وغير طبيعية ولكنها تدخل نطاق فهمك واستمتاعك وتذوقك دون أن تصدمك أو تثير فيك النفور من غرابتها المفرطة.. هذا ما أريد.. أريد أن يحصل التطعيم بين التجريديين أمثال بيكت ويونسكو وبين التقليديين أمثال سارتر وكامى.. وأن نخرج من ذلك بنوع سهل الاستساغة والتناول، ويتميز فى نفس الوقت بالجدة والطرافة.)

لم يتضاءل الوعى النقدى لدى توفيق الحكيم طوال مراحل حياته. لم يترك نفسه أبدا للتيارات الوافدة من الغرب كى تجرفه بعيدا عن أهدافه الاستراتيجية أو تغرقه بين طياتها أو تبهره فيتحول إلى مجرد صورة باهتة لها. وقد لايعرف الكثيرون أنه منذ العشرينيات كان أول من تطرق لقضية الحداثة فى الأدب عقب الحرب العالمية الأولى، وذلك فى العالم العربى بأسره، حين كان أدباء العربية لايفرقون بين الأسلوب الإنشائى البلاغى وبين الإبداع الأدبى الموضوعى. والآن ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين، يتناول النقاد والأدباء العرب قضايا الحداثة وما بعد الحداثة بحماس شديد وحمية غريبة وكأنها اكتشاف جديد لابد أن يتوافروا عليه بالدراسة والتحليل حتى يقتلونه بحثا، فى حين أن توفيق الحكيم تناوله بالنقد والتقويم منذ العشرينيات فى الخطابات التى كان يرسلها إلى صديقه الفرنسى أندريه والتى جمعها بعد ذلك فى كتابه

«زهرة العمر». ولم يستخدم فى ذلك الزمن البعيد مصطلح «الحداثة» وإنما استخدم المصطلح الأجنبى كما هو «المودرنزم». فقد كان الحكيم يعيش فى باريس فى عقد العشرينيات، الذى عرف باسم السنوات المجنونة، خاصة فى مجال التيارات الأدبية والفنية المتقلبة والهوجاء والباحثة عن كل ما هو غريب وغامض وغير منطقى. وكانت السيريالية نموذجا واضحا لهذا المناخ. فقد أرسل من باريس خطابا إلى صديقه أندريه يقول فيه:

(أما روايتى التى كتبت منها قليلا، فقد أهملت شأنها منذ شهور، وقد انتهى رأيى إلى استحالة المضى فيها وأنا فى هذه البيئة الأوروبية العاصفة. هذه البيئة الحديثة - وما يسود فيها من جو «المودرنيزم» - يفسد حسن فهمى للأشياء، ويحول دون تعرفى حقيقة شخصيتى فى الفن والأدب! أنا أحب «المودرنزم»، وأخشى أن أقول لك: إنى أقلد أساليبه على الرغم منى.. وهذا بالذات ما يخيفنى، ويدعونى إلى التريث حتى تهدأ عاصفة هذا الفن الحديث، ونعرف إلى أى حد يستطيع أن يثبت إلى جانب الأساليب التى اعترف بها التاريخ.. لقد شاهدت فى المسارح أخيرا قصصا تمثيلية، على طراز النزعة الحديثة، كما شاهدت قصص ما قبل الحرب..، واطلعت على رأى النقاد فى ذلك.. أتدرى ماذا فضل النقاد؟.. إنهم فضلوا قصص «ما قبل موجة المودرنزم» ورأوها هى الخليقة بالبقاء!.)

هكذا كان الحكيم واعيا منذ العشرينيات من عمره بخطورة الإغراق فى الإغراب الذى يؤدى إلى الغموض الذى يحاصر المتلقى من كل جانب، وبالتالى يهدم جسور التواصل فيما بينهما، ويفقد العمل الفنى تأثيره فى المتلقى، وهذا لايعنى سوى أنه فقد وجوده ذاته. فمن بدهيات النقد الموضوعى أن التواجد الحقيقى للعمل الفنى هو فى داخل المتلقى، فالنص المسرحى لايتواجد على صفحات كتاب، والعرض المسرحى ليس على خشبة المسرح، واللوحة التشكيلية ليست على الجدار أو القماش أو الخشب.. إلخ، والتمثال ليس فى الفراغ المحيط به، والفيلم السينمائى ليس على الشاشة، والسيمفونية ليست فى المدونة أو فى عزف الآلات الموسيقية، بقدر ما تكمن كل هذه وتتفاعل داخل المتلقى. أما إذا أدى الغموض أو التعمية أو الإغراب إلى عجز المتلقى عن استيعاب العمل الفنى والانفعال به، فإن الصلة بينهما تنقطع وبالتالى يصبح العمل نفسه فاقدا

لوجوده الفعلى. ولذلك كان الحكيم يقظا لكل عوامل التشتيت التى يمكن أن تمسخ شخصيته الحضارية والفكرية والفنية الأصيلة. فقد ذهب إلى فرنسا لينميها ويطورها ويصقلها وينطلق بها إلى آفاق جديدة وليس لكى يمسخها ويحولها إلى نسخة باهتة من إبداعات الآخرين. ففى خطاب آخر لصديقه أندريه يتحدث عن الاضطراب الفكرى والفنى الذى ساد العالم فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، التى كانت تسمى فى ذلك الوقت «الحرب الكبرى» إذ أن الحرب العالمية الثانية لم تكن قد وقعت بعد، والحداثة والمودرنزم التى نتجت عن هذا الاضطراب وشرعت فى هدم كل التقاليد والقيم والمعايير الفكرية والفنية السابقة دون السعى إلى ايجاد التقاليد والقيم الجديدة التى يمكن أن تحل محل القديمة. كانت الرغبة فى الهدم أقوى بكثير من إرادة البناء على أسس جديدة. يقول الحكيم:

(لست أدرى: أمن سوء حظى أو من حسنه، أنى أعيش الآن فى أوروبا، وسط هذا الاضطراب الفكرى، الذى لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة، التى يسمونها «المودرنزم»، فكان لزاما علىّ أن أتأثر بها، ولكننى ـ فى الوقت ذاته ـ شرقىّ جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها، فأنا موزع الآن كما ترى بين «الكلاسيك» و«المودرن» لا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط «القديم»، لأن هذا القديم أيضا جديد علىّ.. فأنا مع أولئك وهؤلاء.

(إنى أخرج مثلا من متحف اللوفر متحمسا لأعمال «تسيان» و«دافنشى» و«فلاسكز» و«جويا» و«مملنج» و«فان ديك»، لأدخل بعد ذلك توًا معرض الخريف، أشاهد أحدث لوحات الفن الحديث، بألوانها الصارخة «الفاقعة»، وخطوطها البسيطة العارية.

(إن الفكرة المسيطرة على الفن الحديث هى: الفطرة والبساطة، يطلبون فى الفطرة النضارة، ويذهبون فى البساطة إلى حد التركيز.. لقد غالوا فى التركيز لدرجة المناداة بفصل عناصر فن عن الآخر فصلا تاما، فالتصوير ـ وهو فن الألوان ـ يجب أن يستغنى عن الموضوع، لأن الموضوع من عناصر القصة، والشعر ـ وهو فن الشعور ـ يجب أن يستغنى عن العقل الواعى «مذهب الدايزم»، والموسيقى ـ وهى فن الأصوات ـ يجب أن تستغنى عن الشعور، والنحت ـ وهو فن الأحجام ـ يجب أن يستغنى عن الأفكار.. إلخ.

(وهذا قليل جدا مما جاءت به نظريات «المودرنزم»، ولا أحب الإسهاب فيها، لأنى أكره النظريات فى الفن، فالفن عندى خلق إنسانى جميل لا أكثر ولا أقل، وقد يكون فى «المودرنزم» نفسه - على الرغم من نظرياته - بعض جمال، ولكن ذلك لن يدعونى مطلقا إلى النداء بسقوط «رفاييل» و«لافونتين» و«بيتهوفن»، من أجل ثورة تنادى بها طائفة تحاول - بأى ثمن - الإتيان بجديد!.. لقد قرأت أخيرا لكاتبة فرنسية «مودرن»، تقول عن حركة «المودرنزم» ما معناه: إنه بعد عشرين قرنا من حضارة مفعمة بألوان البراعة الذهنية، والحذلقة الفكرية، وحياة الصالونات، والأكاديميات، غدت الدنيا مثل غانية عجوز، مفرطة فى الزينة والبهرج والأصباغ، بمقدار بعث فى الناس عطشا إلى عصور الفطرة الأولى، بناسها العراة وإحساسها المجرد. وإن قيمة الفن الحديث، هى فى أنه يحاول أن يعيدنا إلى النضارة الفطرية البدائية، وإلى مصادر الإلهام الأولى! فقول هذه الكاتبة صحيح، لأن مصادر الفن الحديث: سواء فى الروح أو فى الأسلوب، مستمدة حقا من الفنون الأولى مباشرة!

(إن أثر مصر القديمة ظاهر فى العمارات الحديثة والنحت الحديث، بل إن الإمعان فى طلب الفن الفطرى وصل إلى حد استلهام فن الزنوج! إن أثر الفن الزنجى واضح فى التصوير الحديث، والموسيقى الحديثة، والرقص الحديث.)

إلى هذا الحد من التقويم النقدى الموضوعى كان الحكيم رائدا فى الحكم على التيارات والمذاهب الفنية والأدبية وهو لايزال فى العشرينيات من عمره. فقد جنبته نظرته الموضوعية أن يكون «مع» بصفة مطلقة أو «ضد» بصفة مطلقة أيضا. ذلك أن الفكر أو الفن بطبيعته لايحتمل النظر إلى قضاياه ومشكلاته على أنها أبيض أو أسود ولادرجات أخرى من اللون أو الظل بينهما. وليست هناك قضية تؤخذ برمتها أو ترفض برمتها أيضا، بل هناك دائما نسب متفاوتة من القبول أو الرفض، من الاقتناع أو الشجب، من الحماس أو الفتور. ولذلك عندما هاجم الحكيم الشطحات المتطرفة والغامضة والغريبة التى تنطوى عليها الحداثة، فإنه لم يرفضها برمتها بل اقتنع منها بالعوامل أو العناصر التى تناسب فترة شبابه المبكر بكل انطلاقها وعفويتها وتلقائيتها. كان باحثا بدأب لايهدأ عن كل ما هو جديد ومبتكر وغير مألوف، ولذلك يصارح صديقه أندريه أنه يحب الحداثة ويتحمس لها من هذا المنطلق، لكنه لم يحبها كغاية فى حد

ذاتها بل كوسيلة لاستكشاف المستحدث والجديد وبلوغ آفاق لم يتم بلوغها من قبل. يقول دفاعا عن الحداثة التى شجبها بعض النقاد بأسلوب متطرف غير موضوعى:

(لقد قالها أحد النقاد الحاقدين على هذا الفن: إن أهل هذا الفن يأتون كل سخيف مهجور، بحجة حرية الابتداع والتفنن فى الابتكار.. الواقع أنى وجدت فى هؤلاء ليس فقط مأواى ومعقلى، بل وجدت كل طبيعتى وما تنطوى عليه من حمق وجنون. لقد وجدت على الأقل سندا وأساسا لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه «المنطق العام»، وأقصد المنطق المبنى على فروض عامة مصطلح عليها غير متنازع فى صوابها. كالفرض بأن الغيرة مثلا دليل الحب، أو أن الخيانة رذيلة، فالنتائج المترتبة على هذه الفروض العامة تكون فى الغالب هى الأخرى نتائج عامة، ويصح عندئذ تسمية كل ذلك بالمنطق العام. أريد أن يكون هنالك منطق خاص يحوى فروضا خاصة، لاتخضع للمألوف من الآراء والمشاعر، كالفرض بأن الحب لايحوى غيرة مطلقة ولابغضا مطلقا!

(ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة. ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى أسميه «المنطق الخاص»!.. لذلك تجدنى أفهم حركة «المودرنزم» على الوجه الآتى: هى اتجاه إلى عدم التقيد بالمنطق العام، والنزوع إلى المنطق الخاص، كما كان «الرومانتزم» بالنسبة إلى «الكلاسيسيزم» فى بعض مظاهره، نزوعا فى التفكير والعواطف من العام إلى الخاص، مع هذا الفارق فى نظرى بين «الرومانتزم» و«المودرنزم»: إن الأول لم يحاول هذه الفروض الأساسية المألوفة، أى المنطق العام، فى حين أن الثانى ينحو إلى هدم هذه الفروض العامة وإحلال فروض خاصة فى مكانها، أى إنشاء منطق خاص، سواء كان هذا التفسير صحيحا أو غير صحيح، فهو كلامى الذى يعكس طبيعتى الآن ورغباتى الحاضرة! إنه عقيدتى الخاصة فى هذه الأيام، لا بالنسبة إلى «المودرنزم» بل بالنسبة إلى نفسى!.)

أى أن الحكيم لايؤمن أن هناك مذهبا أو تيارا أو اتجاها أدبيا أو فنيا يصلح لكل العصور على المستوى العام أو لكل مراحل حياة الأديب أو الفنان على المستوى الخاص. ذلك أن هذه المذاهب هى نتيجة طبيعية لمراحل التطور الطبيعى الذى يمر به الإبداع الأدبى أو الفنى، ولذلك فهى ليست مبادئ مقدسة لاتقبل التفنيد أو الدحض أو المراجعة، وأن الحماس الأهوج لها هو من قبيل الجهل الحقيقى بها، إذ إن هذا من شأنه أن

يمسخ الشخصية الفنية المميزة للمبدع، هذا إذا كان يملك هذه الشخصية بالفعل. فالفن الأصيل لايرفض التأثر والاستيعاب والاستفادة من إنجازات السابقين وتقاليدهم التى رسخوها، لكنه يرفض المحاكاة والتقليد والتكرار، لأن الفنان الواعى بعصره، والمتمكن من أصول فنه، والموهوب بالفعل، والمثقف بعمق وشمول - مثل توفيق الحكيم - لايمكن أن يتخلى عن جوهر شخصيته الفكرية والفنية والثقافية والحضارية التى تبدأ من وطنه الذى يحمله فى داخله أينما ذهب. ذلك أن جواز المرور إلى العالمية الواسعة والإنسانية الرحبة فى عالم الإبداع الأدبى والفنى، يشترط الانطلاق أولا من قاعدة المحلية، لأن الجوهر الإنسانى لايختلف من مكان إلى آخر أو من زمان إلى آخر إلا فى مظاهره المتعددة فقط. يقول الحكيم فى فصل بعنوان «الطابع والشخصية» فى كتابه «أدب الحياة»:

(لقد كتبت «شهرزاد» منذ نحو ثلاثين سنة وقد عدت من باريس، وأنا غارق فى الثقافات الأجنبية، وقد ظننت وأنا مخلص فى ظنى أنى متأثر فيها «بأوسكار وايلد» الإنجليزى، و«بابسن» النرويجى»، و«بماترلنك» البلجيكى.. ومضت الأعوام وترجمت هذه المسرحية إلى لغات أوروبية مختلفة، وأخرجها كبار الممثلين فى «لندن» و«باريس»، وقرأت تعليقات النقاد فى «التايمز» و«الموند» و«الفيجارو» فدهشت وعجبت. ما من ناقد واحد فى «لندن» أو «باريس» ذكر أى صلة للمسرحية بهذه المنابع التى حسبت أنى استوحيها. بل تكلمت «التايمز» عن الروح الشرقية، وقالت «الموند» الفرنسية: إن هذه المسرحية لاتخضع لأى طراز معروف فى الآداب المسرحية الأوروبية.

(إذن كانت شخصيتى المصرية الشرقية تعمل عملها خفية دون أن أشعر أو أدرك، بل حتى على الرغم من ظنى أنى أتأثر بالآخرين. شخصيتنا المصرية والشرقية والعربية أقوى إذن مما نظن، ولاداعى إلى الخوف عليها على الإطلاق. كل ما ينبغى هو أن ندرس تراثنا الرسمى والشعبى، ومجتمعنا الماضى، كما ندرس كل الآداب الأخرى قديمها وحديثها، ونخزن كل هذه الحصيلة فى مخازن وعينا الظاهر والباطن. وبعد ذلك فلنكتب ولنخلق بكل حرية وعلى السجية عن أى موضوع شئنا، وعن أى شخصية أردنا، ولنثق أن ما سنخرج سيكون مختوما على الرغم منا بطابع شخصيتنا.)

فالفنان الأصيل لايستطيع أن يخرج من جلده وجنسيته حتى لو حاول. ومن هنا كان

ثراء الأدب الإنسانى وخصوبته لأن روافده ومنابعه ومصادره لاتنضب ولاتحصى. إن المعادلة الصعبة التى استطاع أن يحققها تتمثل فى بوتقته العجيبة التى استطاع أن يصهر فيها العناصر المحلية والإقليمية بالعناصر العالمية والإنسانية. ولذلك وجد الأدباء والفنانون العظام أنفسهم وهم يبدعون للإنسانية جمعاء فى حين كان كل همهم يكمن فى التواصل مع أبناء وطنهم وجلدتهم. ومن هنا كانت لرسالة الأديب المعاصر فى توجيه مصير العالم أهمية جوهرية عند توفيق الحكيم، فهو ـ بحسه الإنسانى والثقافى والحضارى والفنى والدرامى ـ يستطيع أن يستشرف آفاق المستقبل، ويتلمس المخاطر التى يمكن أن تهدد المسيرة الإنسانية. فالفن فى جوهره يملك قوة تنبؤية تنير بصيرة الإنسان وتعمق وعيه إذا ما تمسك بها وآمن بأثرها العملى والإيجابى الفعال. وقد مر الحكيم بهذه التجربة عمليا عندما كتب مسرحيته «سليمان الحكيم» التى يقول عنها:

(عندما نشرت «سليمان الحكيم» عام ١٩٤٣، لم يكن قد وقع بعد ذلك الحدث العظيم الذى هز البشرية، وهو انطلاق تلك القوة الهائلة من الذرة.. كما انطلق «الجنى» من القمقم.. ولم تكن الحرب القائمة الدائمة فى أغوار الإنسان، قد أسفرت عن وجهها الحقيقى! تلك الحرب بين غريزة السيطرة والطموح التى تمتطى «القدرة» الجامحة، وبين «الحكمة» العاقلة التى تريد أن تمسك بأعنة المطية الخطرة!

(اليوم يخيل إلىّ أنى تنبأت بذلك قبل حدوثه.. وقصدت فى القصة تصوير ذلك الصراع الدائر الآن على مسرح الدنيا، الذى كاد ميزانه يميل بنا إلى الهاوية.. فالجنى المنطلق من القمقم هو المتسلط الساعة على النفوس.. والقوة عمياء، ما نالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين.. والقدرة مغرية، ما ملكها أحد حتى بادر إلى استخدامها فيما ينبغى وما لاينبغى.)

ولذلك كان الحكيم واعيا دائما بأزمة الإنسانية المعاصرة التى تتقدم فى وسائل قدرتها، أسرع مما تتقدم فى وسائل حكمتها. فهو يملك الرؤية النقدية الثاقبة، سواء على مستوى الفكر أو مستوى الفن، حتى يعرى حقيقة مخيفة تهدد الإنسانية جمعاء وهى أن المخالب فى الإنسان الأول قد تطورت إلى أسلحة حجرية، ثم إلى سيف، ثم إلى مدفع، ثم إلى قنبلة ذرية، ولكن وسائل تحكمه فى غرائزه، لم تتطور إلى حد يمكنها ـ فى كل الأحيان ـ من كبح جماح القدرة.. لذلك كان لابد دائما من وقوع كارثة.. أو

حدوث إخفاق.. حتى يفطن العالم آخر الأمر إلى ضرورة الحكمة.. ولكن المشكلة هى أنه قلما يفطن، وإن فطن فقلما يستطيع الوقوف فى الوقت المناسب.

من هنا كانت المسئولية الحضارية والإنسانية الجسيمة الملقاة على عاتق الأديب والفنان، إذ يرى الحكيم أن الأديب أو الفنان إذا لم يشعر أنه مسئول عن مصير الإنسان وحضارة الإنسان فى الغد، وأنه يمكنه أن يكافح بوسائله التى يحذقها، تبعا لطبيعته واستعداده وكفايته وأسلوب تعبيره وإبداعه، إذا لم يشعر بهذه المسئولية فقد نام الحارس الوحيد للحضارة الإنسانية، بعد أن فقد الرؤية النقدية والتقدمية والتصحيحية للإعوجاج البشرى. يقول الحكيم:

(فى مسرحيتى «شهرزاد» أراد الإنسان أن يخلع عنه إنسانيته بما فيها من غرائز وحدود، وأن ينطلق مرتفعا . ولكن القوة الدافعة لم تكن كافية فظل معلقا بين الأرض والسماء، وأصبح بذلك إنسانا محطما غير صالح للحياة. وكان لابد له لكى يعيش مرة أخرى أن يعود إلى أرضه، وإلا فهو ضائع فى الفضاء. أغلب ظنى أن الإنسان لايريد أن يفقد إنسانيته وهو يرتفع إلى الأعالى، لأنه بغيرها يفقد كل شئ، وما من إنسان يريد أن يصبح شيئا غير نفسه. إن قوة الإنسان هى فى وعيه لضعفه، وكفاحه فى سبيل التغلب على هذا الضعف. تلك هى قوته الدافعة، وسر حركته الدائبة.)

ويعتقد الحكيم أن الوعى النقدى الذى يجب على الأديب أن يتسلح به هو أهم من الموهبة التى لايمكن تقنينها علميا على وجه التحديد. فهذا الوعى ينهض على الإرادة الصلبة والإيمان الواثق، أما الموهبة فكانت ثقة الحكيم بها ضعيفة. يقول:

(لا أعنى بالإيمان هنا أن يؤمن الإنسان بمواهبه، فأنا من أقل الناس ثقة بأن لى مواهب.. وإنما أومن بالهدف الذى وضعته نصب عينى، وركزت إرادتى فى السير نحوه. ولم يكن أمامى من خطر إلا وكافحت للتغلب عليه. فقد تفتحت أمامى أبواب كثيرة وكان من الممكن أن تغير مجرى حياتى.. وكان فى مقدورى النجاح فى كل باب من هذه الأبواب، لأن طبيعتى قابلة للتكيف.. ولكن إيمانى بوحدة الهدف جعلنى أخصص نفسى لخدمة الأدب وحده.)

وكم من فنانين وأدباء أضاعوا طاقتهم، وشتتوا جهدهم، وتاهوا فى دروب الحياة لأنهم لم يملكوا البصيرة الثقافية والوعى النقدى الذى يساعدهم على تحديد أهدافهم

الفنية فى الحياة، وابتكار الوسائل الكفيلة بتحقيق هذه الأهداف. لكن الحكيم ظل طوال حياته العريضة والمديدة واعيا برسالته الفكرية والأدبية والنقدية، وباذلا كل جهد ممكن لتحقيقها برغم كل العوائق والعقبات. وهذا الوعى النقدى يتجلى فى الباب السابع من كتابه «فن الأدب»، والذى كتبه تحت عنوان «الأدب والمسرح»، وصدره بهذه المقولة:

«المسرح هو أقصر طرق الأدب للوصول إلى الجمهور، ولكنه أكثر الطرق امتلاء بالعوائق والصخور». فهو يضع أيدينا على منابع الوعى النقدى عنده، وهى المنابع التى تمثلت فى دراسته العميقة والواعية بكل أصول الحرفة المسرحية. يقول:

(عنيت دائما بقراءة أعلام الأدب المسرحى، لاقراءة متعة ولذة واستطلاع فقط، بل قراءة درس وتأمل وفحص، فكنت أقضى الساعات أمام نص من النصوص، أقلب فيه منقبا عن أسرار تأليفه ومفاتيح تركيبه، مستخلصا بنفسى ولنفسى ـ ملاحظاتى فى طرائق التأليف المسرحى، ذلك الفن العسير، الذى أحببته أيضا لأنه عسير، فما أزهد فى شئ زهدى فى الفن السهل الذى لايحتاج إلى مؤونة وتجربة وغوص ودرس!.. وما أبجل شيئا ـ تبجيلى للفن الذى يصمد، كالصخرة فى طريق الفنان، فما يزال به يعالجه بالصبر الطويل والكد المضنى ـ حتى يفجر منه الماء السلسبيل!.)

ثم يتوغل الحكيم فى أسرار الصنعة المسرحية ليقدم للقارئ المعايير النقدية والجمالية والتكنيكية التى تنطبق على إبداعه المسرحى كما تنطبق على إبداع الآخرين. فهو يرى أن هذا الوعى النقدى سواء عنده أو عند غيره من كتاب المسرح، ضرورة لاغنى عنها لأنه يشكل الجانب الواعى والحرفى فى عملية الإبداع، وبدونه لايستطيع الكاتب المسرحى أن يمنح عمله الشكل الفنى الذى يبلور شخصيته المتميزة بين الأعمال المسرحية الأخرى. فإذا كانت الكتابة للمسرح هى ممارسة لحرية الفكر والإبداع، فإنها فى الوقت نفسه لاتعنى الفوضى فى اختيار المضمون أو فى طريقة المعالجة أو الصياغة أو التشكيل، بل هناك معايير وأصول وتقاليد قد تصل إلى درجة الضرورات والحتميات التى لابد أن يكون واعيا بها تماما حتى لايخرج عمله الفنى مشوها ومليئا بالنتوءات أو الثغرات التى تقضى على جماله وحيويته وقدرته على الصمود لاختبار الزمن. يقول الحكيم:

(ذلك رأيى فى المسرحية التى هى ـ فيما أعتقد ـ كالقصيدة الشعرية، نوع من الأدب

صعب دقيق، لأن المتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من القيود، قيود صارمة، بل عوائق قاسية تجعل نصيبه من حرية العمل قليلا، فهو ليس حرا فى اختيار الموضوع، ليس حرا فى طريقة المعالجة، ليس حرا فى الحيز الذى يصب فيه فنه، ولا فى الوقت الذى يعرض فيه عمله!.. أما الموضوع، فليس كل موضوع يصلح للتأليف المسرحى، كما أنه ليس كل موضوع يصلح للنظم الشعرى!.. فكما أن هنالك موضوعات، لاتستطيع أجنحة الشعر حملها، دون أن يبدو عليها التكلف والتثاقل والترنح تحت وقر طبيعتها الأرضية، فمثلا: ليس للشعر أن يتكلم فى أسعار القطن، أو يبحث فى غطاء العملة، كما يسهل على النثر أن يفعل، ـ كذلك التأليف المسرحى، لايمكن أن يعالج موضوعا يتعذر إظهاره على مسرح محدود، بواسطة ممثلين من الآدميين. فمثلا ليس للمسرحية أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الإنسان، فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به، ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره لابد إذن فى المسرحية من اختيار الموضوع الممكن إبرازه على المسرح الآدمى!.)

لم يلهث الحكيم وراء المدارس أو المذاهب أو الاتجاهات المسرحية والأدبية لكى ينقلها إلى أبناء وطنه كما يفعل غيره من النقاد المحترفين. فهذه كلها اجتهادات مرتبطة بتحولات المسيرة المسرحية والأدبية فى دول أو بقاع بعينها، وقد تكون عابرة ولاتستغرق من أصحابها أو مبتكريها أكثر من سنوات معدودات. ولذلك ركز الحكيم وعيه النقدى على أصول الصنعة المسرحية والأدبية التى تعد الأساس الواعى للإبداع الحقيقى الذى يسعى للصمود لاختبار الزمن، إذ أنه يتحتم على الأديب أن يتمكن من هذه الأصول بل ويتقنها بقدر ما يستطيع، ثم له ـ بعد ذلك ـ أن يتجول ما شاء له التجول بين المدارس أو المذاهب أو الاتجاهات المسرحية والأدبية كى يستعين بها كمجرد أدوات وسبل لفتح المزيد من آفاق الإبداع. أما أن يتحول إلى داعية لهذا المذهب أو ذاك، ويقوم بتطبيقه ـ كتلميذ نجيب له ـ فى أعماله، فإنه بذلك يفقد القدرة على التجريب والتجديد والابتكار وارتياد آفاق جديدة وغير ذلك من الشروط التى يجب أن تتوافر فى كل إبداع حقيقى. وما ينطبق على الأديب ينطبق من باب أولى على الناقد الذى يجب عليه ألا يطبق على العمل الأدبى معايير مسبقة استقاها من مذهب نقدى

أعجب به وسيطر على فكره ومنهجه. إن الاختلافات بل والتناقضات الموجودة بطبيعتها بين المذاهب الأدبية والمسرحية يمكن أن تحيل الأدباء إلى قبائل متناحرة لأنهم لن يجدوا الأرض المشتركة التى يمكن أن يقفوا عليها، أما أصول الصنعة الأدبية فإنها تشكل الأرض المشتركة التى يمكن أن يقفوا عليها مهما اختلفت اتجاهاتهم وتعارضت تياراتهم. قد تكون هناك اختلافات فى أساليب خلق الشخصيات، أو تطوير الحبكة، أو إدارة الحوار الدرامى، أو صياغة المضمون الفكرى أو تشكيل البناء الدرامى، لكن لن يختلف أحد حول ضرورة وجود هذه العناصر أو الأدوات لأنه بدونها لن يكون هناك عمل مسرحى أو أدبى عى الإطلاق. ومن هنا كانت كراهية الحكيم للمذهب الفنى أو الأدبى لاحتمال تحوله إلى قالب جامد يقتل فى داخله انطلاقات الإبداع، خاصة إذا تحول النقاد إلى دراويش يقيمون الأذكار ليل نهار فى ساحته. من هنا كان تركيز الحكيم على أصول الصنعة الأدبية حين يقول:

(على أن الصعوبة الكبرى ليست هنا، إنما هى فى العثور الموفق على الموضوع الجيد، فقد يتوفر للمؤلف المسرحى كل عناصر النجاح: من موهبة ومقدرة، وحسن استعداد، وسعة حيلة، - ولايسقطه غير الموضوع الردئ على حين أن الموضوع الجيد قد يرتفع بمواهبه إلى المستوى الذى يخرج أحيانا الأثر الخالد، لذلك اعتبر بعض النقاد أن التوفيق إلى الموضوع الجيد، هو - للشاعر والمؤلف المسرحى - اكتساب لنصف الموقعة!.. فى حين أن كل موضوع، يمكن القصصى الراوية من حوادثه وجمع تفاصيله، - يستطيع أن ينجح خير النجاح بمجرد وصفه وحكايته، دون اعتماد إلا على جودة نثره، وصدق تعبيره، وبراعة سرده.)

والوعى النقدى عند توفيق الحكيم يصدر عن ممارسته الشخصية للإبداع الأدبى والمسرحية، وعن دراسته وتحليله لإبداع الآخرين. وهذا الوعى لايقتصر على الأدب والمسرح بل يمتد ليشمل كل الفنون الأخرى من موسيقى وفن تشكيلى وسينما. فمثلا يقارن الموضوع الجيد فى المسرحية والنغمة الجيدة فى الموسيقى فيقول:

(فالموضوع الجيد فى المسرحية ضرورة من ضروراتها، شأنه فى ذلك شأن النغم الجيد فى القطعة السيمفونية.. ففى الموسيقى، تعتبرالنغمة الجيدة، هى تلك التى تحمل فى جوفها توليدات عدة لألحان موفقة، فما يكاد يعثر عليها الموسيقى، - حتى يجدها

كالحبلى بالتخريجات، التى يستطيع أن يملأ بها حركة سيمفونية بأكملها، فى حين أن النغمة الرديئة تولد صماء جوفاء، عاقرا عقيما، يحاول الموسيقى عبثا أن يستخلص منها شيئا.. كذلك الموضوع المسرحى الجيد، هو ذلك الموضوع الغنى الذى ما يكاد المؤلف يلمسه حتى يفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة، حتى ليحس معه أنه ينمو بالمعالجة، ويكبر ويزدهر، كالشجرة المباركة التى تتهيأ للإثمار الكثير!.. فى حين أن الموضوع الردئ ما يكاد يفتح بابه حتى يغلق، وإذا حاول المؤلف إرغامه وحمله على ما لايستطيع بطبعه، ظهر العنت فيه والتصنع والافتعال، كالقصيدة الشعرية، التى تنظم فى موضوع ردئ سواء بسواء، فإن القوافى تبدو فيها متكلفة، كأنها منحوتة من صخر، والمعانى مكررة جوفاء، كالطبل!.)

ثم يتناول الحكيم كل عناصر الصنعة المسرحية من مضمون فكرى، وشكل فنى، وحبكة منطقية، وحوار درامى، ورسم للشخصيات، وهى العناصر التى سنتعرض لها فى فصول تالية من هذه الدراسة، إذ أنها تشكل نظرة متكاملة بل ونظرية نقدية تتوغل بأضوائها الفاحصة فى كل مراحل الإبداع التى يمر بها العمل الفنى حتى يخرج إلى النور، مما يمكن المتلقى من ممارسة بعض ملامح المعاناة والمتعة التى مر بها الفنان من قبل، وهذا من شأنه إثارة نوع من التجربة السيكلوجية التى توحد بين المبدع والمتلقى.

وكان الوعى النقدى عند الحكيم بعروض مسرحياته بنفس الوعى الذى تناول به نصوصها، خاصة تلك العروض التى شاهدها لمسرحياته فى أوروبا. وهذا أمر طبيعى ومتوقع بعد أن عجز النقاد عن استيعاب النصوص المنشورة أو المعروضة فى مصر، ذلك لأن مجهوداتهم كانت قاصرة إما على تلخيص مضمون المسرحية أو إبراز انطباعاتهم الذاتية أو سرد الطرائف والمداعبات التى ارتبطت بالحكيم كشخصية عامة مثل البخل أو الحمار أو العصا أو البيريه أو عداوته المزعومة للمرأة.. إلخ. وهذه كلها أنشطة لاتمت للمنهج العلمى أو النقد الموضوعى بصلة. بل إن الحكيم كان يمزج أحيانا التحليل النقدى بالتغطية الصحفية حتى يضع قارئه فى صورة كاملة بقدر الإمكان، فقد كان مدركا لفقرنا الشديد فى معرفة رأى العالم المتحضر فيما نكتب وننتج، خاصة أن بعض النقاد أو مدعى النقد كانوا حريصين على الظهور بمظهر القمم النقدية الشامخة التى تنظر إلى إنتاجنا الأدبى والمسرحى من علٍ وتزعم بأنه ليس لدينا مؤلفات عربية تصل

إلى مستوى الإبداعات الأدبية فى دول الحضارة. وهو ما يرى فيه الحكيم افتراء يؤسف له وكان الأجدر به أن يصدر عن أعدائنا الدائبين على إظهارنا دائما بمظهر التخلف الحضارى الفكرى والفنى.

وهؤلاء النقاد أو مدعو النقد لابد أنهم يعلمون شيئا عما نشر وعرض لنا فى الخارج. منها على سبيل المثال ترجمات الأعمال الأدبية، المسرحية أو الروائية، التى نشرت أو عرضت لتوفيق الحكيم على الأقل بمعظم اللغات الحية، والمسرحيات التى مثلها له كبار ممثلى العصر مثل الممثل الإنجليزى العظيم «سيرجون جيلجود» زميل لورانس أوليفييه فى مسرح شكسبير. ولعلها أول مرة يمثل فيها جيلجود العالمى مسرحية لأديب مصرى عربى ومعه الممثلة الإنجليزية الكبيرة «مارجريت لايتون». كما مثلت له الممثلة الفرنسية الكبيرة «سيلفيا مونفور»، وباللغة الإيطالية الممثلة المشهورة «نيدا نالدى». كما أنه لأول مرة فوق مسرح الموزاتيوم ـ دار المؤلف الموسيقى العبقرى «موزارت» ـ بسالزبورج تمثل لهذا الأديب العربى المصرى مسرحية بالألمانية يصفق لها جمهور تربى تربية مسرحية واعية عبر قرون متتابعة.

لم يعرف النقاد أو ما يمكن أن نسميهم بالنقاد مجازا، الصورة الحضارية والفكرية والأدبية والفنية المبهرة التى قدمها توفيق الحكيم لمصر والعالم العربى فى دول الحضارة المعاصرة التى وضعته إلى جانب بيراندللو الإيطالى وتشيكوف الروسى فى عرض واحد يضم ثلاث مسرحيات قصيرة لهم لتعرض فى عشرة مراكز ثقافية فى أنحاء فرنسا. هذا إلى جانب وضع اسمه بين أسماء أهم الروائيين فى العالم فيما بين ١٩٢٦ و١٩٥٥، من أمثال مالرو وسارتر وشولوخوف ومورافيا وغيرهم. كذلك جاء فى تقرير لجنة القراءة للكوميدى فرانسيز بباريس وهى التى رأسها روبير كيمب عضو الأكاديمية الفرنسية والناقد المسرحى لجريدة «اللموند» ما نصه: «كم نتمنى لو ظفرنا ـ ولو بين الحين والحين ـ ضمن ما يرد إلى مسرح الكوميدى فرانسيز من نصوص مثل هذه الثروة فى الفكر والروعة فى الشكل.. (بالنسبة للمسرحيات العشر فى المجلد الأول لتوفيق الحكيم). وعلى الرغم من المضمون المحلى أو المغرق فى المحلية، الذى جسده الحكيم فى بعض مسرحياته، مثل مسرحية «الصفقة» التى تدور أحداثها فى قرية مصرية صغيرة، فإنها ترجمت ونشرت فى شمال أوروبا، ومثلت فى السويد وهولندا والدنمارك وفنلندا فى عام

واحد فى الستينيات. هذا وغيره مما لايتسع المقام لتفصيله، قد يعطى فكرة عن الموقف الحقيقى للأديب المصرى العربى، وكذلك عن التخلف الحقيقى للناقد المصرى العربى.

لذلك كانت مهمة الحكيم الريادية مزدوجة من شقين: شق إبداعى وفنى، واخر نقدى وتقنينى. ولنأخذ على سبيل المثال تحليله النقدى وتغطيته الصحفية لعرض مسرحيته «أهل الكهف» فى مدينة بالرمو الإيطالية، وذلك فى مقال له فى مجلة «اخر ساعة» فى ١٦ يونيو ١٩٥٤، يتجلى فيه وعيه النقدى بتقنيات العرض المسرحى، ولذلك سنستشهد بنصه كاملا كنموذج لريادة الحكيم النقدية فيما يتصل بأعماله هو شخصيا، وكخاتمة لهذا الفصل الذى سيليه فصل عن وعى الحكيم النقدى بإبداع الآخرين. يقول الحكيم فى مقاله:

(مرة أخرى يتاح لى أن أشاهد إحدى مسرحياتى تمثل خارج مصر فى لغة أجنبية، والمسرحية هذه المرة هى «أهل الكهف» واللغة هى الإيطالية، والمدينة هى «بالرمو»، والجمهور هذه المرة أيضا كان جمهورا دوليا، ضم الإيطالى والفرنسى والأسبانى واليونانى والعربى وغيرهم من أبناء الدول المشتركة فى المؤتمر الذى عقد هذا الأسبوع فى هذه المدينة لدراسة شئون البحر الأبيض المتوسط، كما ضم الوافدين من كل جهة لحضور المعرض الصناعى الفنى القائم فى تلك الفترة.

(وكان الجو لطيفا فى هذه المدينة التى تحيط بها الجبال المكسوة بالخضرة، وكان الفندق الذى نزلت فيه - ضيفا على الحكومة الإيطالية - قصرا منيعا من القصور القديمة، يشرف على البحر.

(ما كدت أفتح نافذتى فى السماء عند الغروب على حديقته، حتى أخذتنى الروعة بل وبعض الروع، فقد رأيت الماء الأزرق يكاد يعبث بأقدام النخيل المشوقة كالرماح العربية، وإلى جانبها أشجار الصنوبر البحرية، داكنة كرؤوس الحبشان، وحولها الأزهار البرية تنشر أريجها ممزوجا بعطر الليمون المزهر فوق شجره المثمر فى حجم البيض ولون الكهرمان. منظر لايوصف بالنثر، لأنه هو الشعر والسحر بغير كلام ولاشعوذة، ثم أخذتنى هزة خوف، فقد لمحت فجأة بين الأشجار أجساما تتحرك على غلائل رقاق، ليست قطعا أجسام بشر، لأنها تطير فى الهواء. فقلت فى نفسى: هذا قصر قديم، والمكان ساحر أو ربما مسحور، أو قدر لى هكذا أن أرى الأرواح رؤية العين تهيم فى

الحديقة قبل أن يدخل الليل؟! وكيف استطيع بعد ذلك المبيت وحدى فى حجرتى طول ليلتى؟

(ولكن الله لطف بى وبغرفتى، فقد تبين لى بعد قليل أن الغلائل الرقاق المتحركة كالأجسام فى الظلام ليست سوى دخان سيجارة أحد النزلاء فى الحديقة، هذا الدخان العادى كان يتماوج بين الأشجار الداكنة متخذا من الأشكال ما يشبه أرواح الأساطير أو عرائس المروج.. هكذا يلعب الخيال أحيانا برؤوس الناس فى بعض الأمكنة وبعض الظروف.

(ولكن السحر الأعظم هو المكان الذى مثلت فيه المسرحية.. لم تكن المسارح المغلقة - على كثرتها وفخامتها فى المدينة - صالحة فى حر الصيف فكان من الأنسب التمثيل فى الهواء الطلق، وليس هذا بالغريب، فمسرحية «فوست» لشاعر ألمانيا «جوته» تعرض كل صيف فى الهواء الطلق، ولكن الطريف حقا هو اختيار الموقع، لقد اختاروا لأهل الكهف موقعا من أهم المواقع الأثرية فى تلك البلاد، هو دير «مونريالى».. ذلك الدير المشيد على الطراز البيزنطى العربى النورماندى. فالعرب فى مجدهم قد جاءوا إلى تلك البقعة من الأرض وأثروا فيها وتأثروا، وأهل الكهف - كما هو معلوم - ورد ذكرهم فى القران الكريم، فقد هربوا بدينهم المسيحى من ذلك الوثنى الآمر بالمجزرة، واعتصموا بكهف ناموا فيه إلى أن استيقظوا بعد ثلاثة قرون فى عهد ملك مؤمن بدين المسيح، فعرض هذه القصة فى دير فكرة تدل على فهم وذوق، لا لأن التمثيل فى الدير أمر غريب فى أوروبا، على العكس. إن خير التمثيل ما نشأ فى رحبات المعابد، وإلى يومنا هذا تعرض مسرحية «بدرمان» لشاعر النمسا «هوفمانستال» كل صيف بسالزبورج أمام كاتدرائية سان بيتر. بل إن مسرحية شاعر فرنسا «بول كلوديل» عن «مريم» تمثل هذا الأسبوع بالذات فى دير «سان سيفيران»، ولكن الغريب فى أمر «أهل الكهف» هو اختيار الدير ذى الطابع العربى الفريد، ولقد بذل فى إخراجها من العناية ما أثر فى نفسى، فقد قيل لى إن إعدادها تم تحت الإشراف المباشر للسنيور «بيترو كاستليا» القائم هناك بأعمال وزير المعارف، والواقع أن أبرز مظهرين للفن فى بالرمو إبان المعرض والمؤتمر هناك هما: وجود الموسيقى المشهور «بيير مونتيه» آتيا من أمريكا ليعرض مع فرقته بعض آثاربتهوفن وفردى، ثم عرض مسرحية «أهل الكهف». غير إنى شعرت أن

الاهتمام العام بالمسرحية من الجمهور والسلطات كان فى المحل الأول.

(وجاءت ساعة التمثيل، وامتلأت رحبة الدير بالمشاهدين.. تلك الرحبة المفروشة بالعشب والزهر، تحيط بها الأروقة ذوات الأعمدة العربية النورماندية. وسلطت الأنوار الكشافة على منظر الكهف، هيئ فى فجوة بين عمودين، وظهر أهل الكهف الثلاثة نائمين.. ثم.. ثم بدأت مفاجأة لم أتوقعها: جوقة من راقصات الباليه يتحركن حركات توقيعية على أنغام موسيقى خفية، وكأنهن يمثلن الأحلام التى عمرت رءوس النائمين طيلة المئات من الأعوام. ثم اختفت هذه الأحلام باستيقاظ النائمين الثلاثة، وبدأ الكلام بينهن بالإيطالية التى لا أفهم منها حرفا، وحدث لى هنا ما حدث فى سالزبورج يوم مثلت «بجماليون» بالألمانية. اكتفيت من المشاهدة بقراءة ما يبدوعلى وجوه الحاضرين الفاهمين من أثر، وإنها لتجربة ممتعة حقا، تستحق ما بذلت من متاعب السفر، أن أعرف روايتى، لا من سطور كتاب، بل من المسطور فى وجوه الناس، من مختلف الأجناس.

(وجاء الفصل الثانى، ثم الثالث، وحوادثهما تدور فى بهوالقصر ذى الأعمدة، ولم يكن هنا من حاجة إلى «ديكور» مسرحى، فأعمدة الدير الحقيقية كانت أفخم من كل تزييف وتزويق، وظهرت بطلة القصة «بريسكا» تقوم بتمثيلها ممثلة السينما والمسرح الإيطالية «نيدا نالدى»، ففهمت لأول مرة من هى «بريسكا» وما كنه الحب الذى ماتت به. وعندما قامت صائحة على جثة حبيبها الذى لفظ أنفاسه حينما واتته السعادة، خيل إلىّ زمام مشهد «موت إيزوليت» فى أوبرا «فاجنر» المشهورة.. كانت «نيدا نالدى» تتكلم على أنغام موسيقى غير منظورة كلاما خلته غناء، وكان إلى جانبى أحد رجال الدولة الإيطاليين، فهمس فى أذنى: «ما أصلح هذه المسرحية أن يصنع منها أوبرا!.»

(ياللعجب..! نفس هذه العبارة سمعتها فى سالزبورج من الموسيقى النمسوى «بومجارتنر» وهو يشاهد «بجماليون»! ما علاقة مسرحياتى بالموسيقى؟ لست أدرى.. ولكن أعجب ما حدث فى تمثيل «أهل الكهف».. بل أعجب ما حدث فى تمثيل مسرحية على الإطلاق إلى يومنا هذا هو أن أجراس الدير دقت للصلاة فى اللحظة التى دار فيها الحديث بين أهل الكهف عن الإيمان والدين ومجد المسيح.. وسمع الجمهور من بعيد تراتيل الرهبان آتية من داخل الدير كما لو كانوا «كومبارس» فى أوبرا أو مسرحية.

(وما من شك أن هذا لم يكن مقصودا. فمهما يكن من أمر الاهتمام بالرواية، فليس من المعقول أن يسمح دير عظيم كدير «مونريالى» باستخدام رهبانه على هيئة «كومبارس» فى رواية من الروايات! ولكن الرهبان كانوا فى أعماق ديرهم، لايشعرون فيما أظن بما يجرى خارجه من تمثيل.. وكانوا يرتلون صلاتهم حقا، ويدقون أجراسهم حقا، وهم لايعلمون أنهم يساهمون بذلك فى الإخراج ويشاركون فى التمثيل، مساهمة فعالة ومشاركة رائعة! لقد كانت أصوات ترتيلهم تصل إلى آذاننا خافتة هامسة عميقة جليلة، لاتطغى على حوار الممثلين، ولاتصرف الأذهان عن مجرى القصة.. كانت عنصرا مصاحبا يساير المسرحية بمقدار ويماشيها باتساق، كأن مخرجا بارعا أنفق الجهد وفتق الحيلة لينظمها هذا التنظيم! ولكن الحقيقة امتزجت بالخيال، والواقع اختلط بالفن، فى لحظة نادرة من لحظات المصادفات العجيبة. فكان التأثير بالغا.. ونجحت الرواية.. وجاء من يقول: إن النية متجهة إلى إعادة إخراجها على أحد مسارح روما فى الشتاء القادم.)

الفصل الرابع
الوعى النقدى بإبداع الآخرين

لم يكن وعى الحكيم النقدى بإبداعه الشخصى - الذى تناولناه فى الفصل السابق بالتحليل - بدعة، لأنه من الواضح أنه اكتسبه من وعيه النقدى بإبداع الآخرين. فهناك من الفنانين والأدباء من لم يهتم بإبراز آرائه النقدية سواء فى أعماله أو أعمال الآخرين، بل هناك من لانعرف عنهم سوى النزر اليسير عن حياتهم الخاصة، إذ يبدو أنهم شعروا بأن فى إنتاجهم ما يكفى لتقديمهم لجمهورهم. وهناك من الفنانين والأدباء من شعر بمسئولية تنوير مجتمعه وعصره، وتصحيح المفاهيم الخاطئة، ليس من خلال إبداعاته الفنية فحسب، بل من خلال آرائه النقدية والتحليلية والتفسيرية والتنويرية المباشرة، بل هناك من لجأ إلى وضع النظريات وتقنين المذاهب حتى يعملوا على منهجة أفكار وتوجهات المبدعين والمتذوقين فى جيلهم على حد السواء.

وكان توفيق الحكيم من الفريق الثانى لأنه أحس بضرورة تمهيد التربة الفكرية والثقافية والفنية والأدبية حتى تصبح أكثر قدرة على استيعاب الإبداعات الجديدة، خاصة إذا لم تكن لها تقاليد سابقة وراسخة فى تراثها الفنى، مثل المسرح فى مصر. ولاشك أن الحكيم كان يفضل التفرغ الكامل لإبداعه الأدبى والفنى والفكرى، لكن المرحلة التاريخية التى جاء فيها حتمت عليه أن يحارب فى جبهات عديدة فى وقت واحد. وقد عبر الحكيم عن هذه المسئولية التى حملها على عاتقه فى حواره مع عصاه فى كتابه «عصا الحكيم» حين قال:

(قالت العصا: هل من واجب الفنان أن ينتج فنه ولايشغل بشئ غير إنتاجه. أويتولى بنفسه الدعوة إليه والخصومة فيه؟..

(قلت: لقد عرف تاريخ الفن هذا وذاك.. عرف «شكسبير» الذى كان ينتج روائعه الخالدة فى صمت.. دون أن يترك ورقة يفسر بها عمله، أو يرد فيها على نقاده.. وعرف «بيتهوفن» الذى كان ينتج آثار الباقية فى عزلة.. مكتفيا بتلك الكلمة التى قالها يوما فى نقاده ومهاجميه: «إنى كالجواد الراكض.. لايوقفه لذع ما تجمع على ذيله من

ذباب!.. » كما عرف «هوجو» الذى كان يخرج المسرحية وخلفها جيش من أنصاره يلتحم فى معركة، لاكلامية فقط، بل فعلية، مع جيش من خصومه.. وعرف «فاجنر» الذى أنفق من الجهد فى الدعوة لموسيقاه، والخصومة فيها والدفاع عنها، مثل ما أنفق فى إنتاجها.)

أى أن الحكيم كان واعيا بأساليب الإبداع عند شكسبير وبيتهوفن وهوجو وفاجنر وغيرهم من الأدباء والفنانين الذين سلكوا طبقا لظروف عصرهم، واحتياجات المرحلة الحضارية التى يمر بها مجتمعهم، ومنظورهم المتفرد لشروط الإبداع وملابساته الخاصة. ولذلك كان فى وعيه النقدى بإبداعه الشخصى أقرب إلى هوجو وفاجنر منهما إلى شكسبير وبيتهوفن، مما يبلور أمامنا العلاقة العضوية بين وعيه بإبداعه ووعيه بإبداع الآخرين. فعندما قالت العصا متسائلة عما إذا كان هذا الفرق بين الطرازين من الفنانين راجعا إلى طبيعة الفنان أو إلى طبيعة العمل الفنى، كانت إجابته:

(أعتقد أنه راجع إلى طبيعة العمل الفنى.. فـ «شكسبير» و«بيتهوفن» كانا يهدفان إلى كمال الفن فى ذاته.. كان كفاحهما موجها ضد النقص، وضد قصورهما.. وهذا النوع من الكفاح الداخلى لاعلاقة له بالناس.. أما «هوجو» و«فاجنر» فكانا يهدفان إلى ترويج مذاهب جديدة فى الأدب التمثيلى والتأليف الموسيقى.. فكان لابد لهما من كفاح خارجى عنيف، ودعوة تشابه الدعوات السياسية، تكفل للمذهب الظهور والثبات.)

لكن مهمة الحكيم كانت أكثر وعورة ومشقة لأنه لم يكن يسعى لإظهار مذهب جديدة وتثبيته، فهذه رفاهية فكرية وفنية لم يكن يحلم بها، بل كان يسعى لإظهار جنس أدبى أو فنى جديد على الساحة المصرية والعربية، برغم أن دول الحضارة سواء القديمة أو الحديثة قد عرفته منذ قرون. فقد عرف الإغريق المسرح منذ حوالى خمسة وعشرين قرنا ثم تبعهم فى ذلك الدول الأوروبية والغربية، كما عرفت أوروبا فن الرواية كجنس أدبى متبلور ومتميز منذ مطالع القرن السادس عشر، فى حين اعتبر عام ١٩٣٣ بمثابة الميلاد الرسمى لكل من الرواية المصرية العربية المتبلورة والمتميزة، بصدور رواية «عودة الروح» للحكيم، والمسرحية المصرية العربية المتبلورة والمتميزة، بصدور مسرحية «أهل الكهف» للحكيم أيضا.

تطلب هذا الفرق الزمنى الشاسع بيننا وبين الإبداع المسرحى والروائى فى الغرب، من الحكيم أن يحمل على كاهله مهمة الإبداع المسرحى والروائى وكذلك التنظير النقدى سواء لأعماله أو لأعمال الآخرين من الرواد العالميين. وعلى الرغم من أنه قال فى عام ١٩٣٣ عقب صدور مسرحيته «أهل الكهف»:

(إن المؤلف يقع فى خطأ بين عندما يحاول الكلام عن عمله، وعلى النقد أن يجيب عن الأسئلة التى يثيرها الجمهور أو العمل الفنى نفسه، لأن الإنسان لايستطيع أن يرى ملامحه ويصفها إلا بالمرآة، والنقد هو المرآة.)

فقد اكتشف الحكيم بعد ذلك أنه كان متفائلا أكثر من اللازم، وأنه أصبح محتما عليه أن يخوض تجربة الإبداع الأدبى والتنظير النقدى فى آن واحد. ولذلك نجد الحكيم فى كتابات ومقالات عديدة أستاذا ومعلما للدراما والنقد وليس مجرد ناقد عادى، وأيضا أستاذا ومعلما للفكر والاجتماع والسياسة، وكيفية قراءة الحياة المعاصرة والتقاط ما يصلح منها لصهره فى بوتقة الإبداع الأدبى. ومن هنا كانت تفرقته بين ما يسميه «أدب الكتب» و«أدب الحياة».

ففى كتابه «أدب الحياة» يساند شباب الأدباء فى حماسهم للتجربة الحية لإنسان أو عصر أو شعب، وإصرارهم على أن تكون التجربة صادقة دون تزييف أو تهويل حتى لاتفسد الصورة وتحجب الحقائق المرتبطة بصميم النفس البشرية، وبذلك يخرج الأدب من وظيفة الحلية البديعة الساكنة فوق الصدور، إلى وظيفة النور البراق المتحرك الذى يفتح الأبصار وينير البصائر، ويكشف ما فى داخل النفس البشرية، ويجسد ما فى الأذهان من آمال ومخاوف وأفكار معاصرة. يعلق الحكيم على هذه النظرة إلى الأدب بقوله:

(هذه النظرة إلى الأدب عند شبابنا صائبة، لأنها وليدة الصدق.. لأنها نتيجة طبيعية.. إنها رد فعل طبيعى لعصر «أدب الكتب» الذى طغى طغيانا جارفا على أدبنا العربى طوال سنوات عديدة خلت، بل طوال قرون. فقد كان مجرى حياة الأديب فى تلك العصور هو أن ينبع من كتب، ويصب فى كتب. أما تجربته الخاصة فى الحياة، واتصاله الشخصى بمجتمعه وعصره وآراء ذلك العصر والأفكار التى يضطرب فيها العالم المحيط به، كل هذا لم يكن له فى أغلب ما ينتج حساب، ولو أن الباحث الجاد يستطيع أن يجد نماذج حقيقية لأدب الحياة فى بعض إنتاج الأجيال السابقة. فهو إذن

ليس بالشئ الجديد تماما.)

ويضرب الحكيم للشباب أكثر من مثل للأدباء الكبار الذين استطاعوا أن يجسدوا الحياة فى عمقها واتساعها وشمولها للفكر والمعرفة والتجربة مثل تولستوى وجوركى وبرنارد شو وغيرهم ممن رفضوا أن يجعلوا أدبهم مجرد تسجيل سريع لما تصادفه العين القاصرة على سطوح الأشياء، مستندين فى إبداعهم إلى ثقافة واسعة، واطلاع عميق، وذخيرة لاتنضب من الملكات الفكرية والأدبية والفنية، ومناقشة وتحليل بل وتعرية الآراء التى تحولت إلى مسلمات وهى فى حقيقة أمرها مجرد اجتهادات قام بها مفكرون وكتاب سابقون قد تكون مرتبطة تماما بظروف عصرهم ولاتصلح لعصور تالية. لكن الخطورة تكمن فى أن الآراء التى تجرى مجرى العقيدة هى دائما أصعب الآراء تفسيرا وتطويرا وتعديلا وتنقيحا، لأنه ما من أحد يخطر له أن يقلبها على وجوهها، أو يحاول بحثها أو فحصها. إنه يتلقاها دون مناقشة وأحيانا بلا فهم أو استيعاب أو هضم. ولذلك يضرب الحكيم الأمثلة بأدباء رواد مثل هوميروس وسوفوكليس وإبسن وبرنارد شو، استطاعوا أن يصلوا بإبداعاتهم إلى كل الشعوب فى كل العصور برغم أن بعضهم كتب عن الملوك والآلهة والبعض الآخر كتب عن قضايا نابعة من بيئة شعوبهم وظروف عصرهم. ذلك لأنهم أدركوا أن هناك ثوابت إنسانية وكذلك معايير فكرية وجمالية تتجاوز الزمان والمكان، برغم أن المادة التى استقوا منها مضامينهم كانت أسيرة المتغيرات الاجتماعية الراهنة والطارئة. فقد اعتادوا مناقشة الحقائق أو ما يبدو أنه حقائق وكانت النتيجة أنهم كشفوا للبشر عن ثوابت جوهرية كانت مطموسة، وأثبتت الأيام أنها أهم وأخطر مما ظنه السابقون حقائق. يقول الحكيم:

(يجب أن نتعود مناقشة الحقائق التى تبدو واضحة لأول وهلة.. إن هذا قد يكشف لنا عن أشياء قد تكون فى بعض الأحيان أهم لإدراكنا من الحقائق نفسها. مما يلفت النظر مثلا أن شاعرا مثل «هوميروس» كان يروى أساطير ملوك وحب وبطولة فى ملاحمه المشهورة، فمن الذى انتفع بهذا الشعر وطرب له، وأعجب به؟! أهم الملوك وحدهم؟.. أهى الطبقة الأرستقراطية وحدها؟!.. العجيب أن الذى انتفع «بهوميروس» هو الشعب.. هى الشعوب فى مختلف العصور.. فهل نسمى أدب «هوميروس» أدبا للشعب إذن؟.. أو يجب أن نخرجه من هذا الوصف؟

(كذلك الحال مع «سوفوكليس» مثلا، إن مآسيه كانت تدور حول الإنسان والآلهة، والإنسان عنده كان فى صورة ملك أو أسرة ملكية فى كثير من الأحيان، ولكن هذه المآسى كانت تعرض فى الساحات، ويحضرها الشعب، ويعجب بها، وينتفع بما فيها، ويتعلم من دروسها، ويتهذب ويرقى.. فماذا نسمى تراجيديات «سوفوكليس» وأمثاله؟.. أهى أدب للشعب الذى انتفع بهذا فعلا؟.. أو نحرمها من هذه الصفة؟

(إذا تركنا العصور القديمة، وجئنا إلى العصور الحديثة التى بزغ فيها فجر الديمقراطية الجديدة، ونظرنا إلى كاتب مثل «إبسن» قضى حياته يؤلف المسرحيات الاجتماعية، التى يعلن فيها الثورة الجامحة العنيفة على الآراء العتيقة، والأوضاع الرجعية، هذا الأديب الاجتماعى الحديث إذا بحثنا عن أثره لم نجده إلا فى نطاق ضيق من دراسات الطبقة المثقفة.... هل يمكن أن نسمى أدب «إبسن» أدبا للشعب؟.. أو نخرجه من هذا الوصف؟.. وإذا أخرجناه فتحت أى عنوان نضعه وهو ليس ممن يصورون الملوك والأمراء؟

(كذلك الحال مع «برنارد شو» هل هو أديب للشعوب؟.. أو هو أديب لطبقة مثقفة يمكن أن نسميها طبقة الأرستقراطية الذهنية، وهى التى تستطيع أن تتابع حوار «برنارد شو»، المتلألئ بأضواء الذكاء الرفيع، والسخرية الفكرية؟.)

إن الحكيم يريد أن يقول بأن الأدب الإنسانى أو أدب الشعب كما يسميه هو الأدب الذى يجسد البشر بكل طبقاتهم وبيئاتهم وأعمارهم وأفكارهم وطموحاتهم وآمالهم وآلامهم وهواجسهم وشطحاتهم، وهو الأدب الذى يفهمه البشر، ويتمتعون به، وينتفعون به. وفى هذا المجال يثير الحكيم أسئلة جوهرية يمكن أن تشكل الإجابة عنها نظرية نقدية بمعنى الكلمة: هل الأدب جوهر ثابت؟ أم هو عرض متغير؟.. وهل هو حافظ دائما لمستوى معين؟.. أم هو قابل لتغيير مستواه دون أن يفقد صفته وشخصيته؟.. فمن البدهى أنه لابد من مستوى معين من الفكر العميق الثاقب والشكل الفنى الناضج، وهذا هو معنى الجوهر الثابت فى الأدب. وليس هناك مضمون فكرى أو موضوع إنسانى راق وآخر منحط، لأن العبرة بالمعالجة الدرامية والتجسيد الفنى من خلال دقة التحليل، وعمق التفكير، وقوة التعبير.

ويطبق الحكيم هذا المنهج على بلزاك ودسيتوفسكى وجوركى وغيرهم من الذين

غاصوا فى أعماق الواقع الراهن والمتغير ليستخرجوا الحقائق الإنسانية الجوهرية والثابتة، لكن مستواهم الفكرى الرفيع والعميق منعهم من الوصول إلى القارئ العادى أو العابر أو الباحث عن التسلية. فقد كان الأدباء الذين يتخذون من شطحات الخيال المثير مادة لأعمالهم، أكثر شعبية وانتشارا من الأدباء الذين يمزجون الخيال الناضج بالفكر العميق والرؤية الثاقبة التى تحتاج إلى قراء أقوياء الملاحظة، على جانب من الثقافة الرفيعة، وعلى قدر من الجلد والصبر على القراءة المتأملة والاستيعاب الدقيق، ليستخلصوا الحقائق الإنسانية الجوهرية من بين السطور والصور والمواقف والأحداث والشخصيات.. فى حين أن أدب الشطحات الخيالية سهل، لأنه لايتطلب من القارئ خبرة عميقة بالحياة، أو وعى شامل بالعصر، أو ثقافة إنسانية رفيعة، ولايحتاج منه سوى أن يغرق نفسه بين طياته ليجد عقله ووجدانه محمولين على أمواج الشطحات الخيالية التى يترك لها قياده دون معاناة فكرية أو تقويم منطقى. يقول الحكيم:

(لهذا كانت القصص الخيالية هى متعة الأطفال. ولذلك كانت قصص «أبى زيد الهلالى» و«عنترة» و«سيف بن ذى يزن» وغيرها من أمتع ما يقرؤه أو يصغى إليه الشعب فى بلادنا، بل إن فى بلاد ارتقى فيها التعليم العام مثل فرنسا تجد هذه الظاهرة اليوم أيضا، وفى عصرنا هذا، وهو ما لاحظه بعض رجال الفكر هناك، لاحظ أن سواد الشعب الفرنسى أى طبقات العمال، وسائقى التاكسى، والسيارات، والحلاقين والبائعات فى المحال العامة.. كل هذا السواد الغالب للشعب: ماذا يقرأ.. أهو يقرأ قصص «بلزاك» التى صورت المجتمع الفرنسى وكانت أساسا من أسس الأدب الواقعى؟

(كلا.. بل إن هذه الطبقات الكثيرة فى الشعب الفرنسى تفضل قراءة قصص «دوماس» الخيالية عن «الفرسان الثلاثة» ومغامراتهم ومبارزاتهم، التى تشبه عندنا «مغامرات أبى زيد الهلالى سلامة»، فالشعب فيما يظهر هو الشعب دائما.. أينما حل - هو ذلك الطفل الذى يريحه الخيال، وتتعبه مواجهة الواقع.. فالكتاب الخياليون هم الذين يستطيعون فى كل عصر أن يستحوذوا على عقول الجماهير، فى حين أن كتاب الحقائق لايظفرون إلا بتقدير المثقفين المحنكين الذين يقدرون بخبرتهم قيمة الحقائق، ويستطيعون بمرانهم وجلدهم أن يطالعوا مطالعة مراجعة لامطالعة متعة، ويطلبون من الأديب أن يظهرهم على واقع الحياة، لا أن يغمرهم فى مكيفات المغامرات.)

لكن هذا لايعنى أن الحكيم يفصل فصلا متعسفا بين الحقيقة والخيال، إذ أنهما فى نظره الجناحان اللذان يطير بهما العمل الفنى إلى الآفاق الجديدة، لأنه يفصل بين الفنان الذى يقتصر على تصوير حقائق المجتمع، والفنان الذى يجسد ثوابت الحياة وجوهرها فى وجه كل ما يهددها ويحاول الانحراف بها بعيدا عن أهدافها التى تليق بها. فالفنان الذى يقتصر على تصوير الواقع، يقع كثيرا أسير محاولاته فى التسجيل والتوثيق، التى غالبا ما تقتل عنده شعلة الخيال المتوهج، وبالتالى فإنه يصبح أسيرا لإطاره الزمنى فلا يستطيع أن يتجاوزه، أى جزء لايتجزأ من مرحلة تاريخية مضت أما الفنان الذى يجسد جوهر الحياة وثوابتها فى مواجهة المتغيرات الاجتماعية الطارئة والعابرة، فإنه يتخذ من المادة التسجيلية مجرد مادة خام يعيد صهرها وصقلها فى بوتقة الخيال فتخرج إلى الوجود كيانا جديدا تماما، قادرا على تجاوز المرحلة الاجتماعية الراهنة والاندماج فى النسيج الخالد لتراث الإنسانية. ولعل شكسبير يمثل نموذجا حيا ودليلا عمليا على هذا الإنجاز العبقرى فى نظر الحكيم الذى يقول:

(هناك فرق بين تصوير المجتمع، وتصوير الحياة، فمصور المجتمع لابد أن يتقيد بما رأى وشاهد وعرف، إذا أراد أن يكون صادقا، فلا ينبغى له التعرض لبيئة أو طبقة لايعرفها.. ملاحظة الواقع شرط من شروط التصوير الاجتماعى.. أما تصوير الحياة فأمر آخر، لأن الحياة أشمل من الواقع. فالحياة الإنسانية يدخل فى نطاقها الواقع وغير الواقع، لأن حياة الإنسان ـ على خلاف حياة النبات والحيوان ـ لاتقف عند حد الوجود المادى.. بل هى تشمل الوجود فى مختلف نواحيه، المنظورة وغير المنظورة، «المادية» و«الروحية».

(ولعل سمو قصة «هاملت» لشكسبير راجع إلى إحاطتها الكاملة بالحياة البشرية، فى غرائزها ومشاعرها وخيالاتها وأشباحها وتفكيرها، فيما هو كائن على الأرض وما هو غير كائن إلا فيما بعد الموت.)

وهذه الإحاطة بالحياة البشرية تتطلب أيضا إحاطة بالتراث الفنى والأدبى، قديمه وجديده، سواء على المستوى المحلى أو العالمى. ولذلك يطالب الحكيم الأدباء الشبان بأن يستوعبوا القديم جيدا حتى يتمكنوا من إبداعهم الجديد على قاعدة راسخة وأرض صلبة. فليس هناك إبداع يمكن أن يبدأ من فراغ، لأن الإبداع سلسلة متصلة عبر الزمن،

والعلاقة بين قديمه وحديثه علاقة عضوية كما قال ت. س. إليوت، ذلك أن الجديد لايتأثر بالقديم فحسب، بل القديم يتأثر أيضا بالجديد الذى يغير من نظرتنا إليه، ويمكن أن يكشف عن أبعاد لم تكن معروفة فيه من قبل برغم مرور زمن طويل بعد إتمام إبداعه. فالوعى النقدى بإبداع الآخرين سواء فى نفس التراث المحلى، قديمه أو حديثه، وكذلك الوعى به على المستوى العالمى فى شتى بقاع العالم، ضرورة لاغنى عنها لكل فنان أو أديب أصيل يريد أن يوسع من رقعة الإنجازات الفنية أو الأدبية فى مجال الفن الذى يبدع فيه، سواء على المستوى المحلى أو العالمى. ذلك أن هذا الوعى يمد الفنان بمزيد من الأدوات والأساليب والرؤى والأشكال والمضامين والأفكار التى تفتح أمامه الآفاق الجديدة والرحبة. ولذلك يوجه الحكيم نقده إلى شباب الأدباء والفنانين قائلا:

(إن النقد الجدى الذى يمكن أن يوجه إلى شبابنا هو أنهم يريدون اختصار الطريق، والاقتصار على الحاضر، وفصل الماضى الثقافى وتركه من الحساب. لو أنهم اطلعوا على كل الأساليب القديمة، وعاشوا قليلا مع نثر «الجاحظ» و«الطبرى» و«ابن سينا» و«ابن خلدون»، ثم خرجوا من الرحلة فى القديم والحديث إلى أسلوبهم وأسلوب عصرهم، لما كان هناك الاعتراض.

(ما من تجديد جدى إلا بعد معرفة بالقديم. لو أن المصور الحديث «بيكاسو» خرج على الناس بصوره الجديدة دون علم بقديمه لاتهم بالجهل والتضليل. ولكنه بدأ حياته يحاكى الأعلام من أمثال «رفاييل» و«دافنشى» و«موريللو» و«فلاسكز» حتى تمكن من أصول الفن، وعندئذ سمح لنفسه أن ينطلق فى التجديد كما يشاء.

(ما من تجديد حقيقى إلا على أساس من تراث جيد، وماض عريق. إن كلمة التجديد نفسها، تعنى وجود قديم قد تغير وتحول وتطور. ولابد إذن من معرفة هذا القديم. وشبابنا العربى معذور، لأن القديم أى «الكلاسيك» ليس فى متناول أيديهم على النحو المعروف فى آداب البلاد المتحضرة.. لذلك اختلف وضع شبابنا العربى عن وضع الشباب فى تلك البلاد الأخرى. الشباب هناك يعرف تراثه كله أى «الكلاسيك»، كما يعرف دمه الذى يجرى فى شرايينه، فهو يبنى على أساس متين. أما شبابنا فأقدامهم فى الهواء، وهم يحاولون التجديد، ويجددون بالفعل بما لديهم من وسائل محدودة.

(ترى ما يحدث لو قمنا بمعاونة هذا الشباب المتوثب الموهوب، فاستكمل كل وسائله

وأدواته؟! ما من شك عندى فى أنه قدير على الإتيان بمعجزات.. نعم.. إنى واثق من ذلك. إذا كانت هناك معجزات فى الأدب العربى الحديث فإن من سيأتى بها هم أدباء الشباب، ممن استكملوا الأدوات والوسائل، وأوتوا الموهبة. أولئك هم الذين سيبرز بأعمالهم الأدب العربى إلى الآداب العالمية التى تنير طريق التقدم والحرية.)

هكذا يطرح توفيق الحكيم قضية الوعى النقدى بالتراث، كأحد شروط انطلاق الأجيال الجديدة من الأدباء والفنانين إلى آفاق جديدة وربما عالمية. ذلك أن هذا الوعى النقدى هو عملة ذات وجهين: الوجه الأول يتمثل فى استيعاب التراث وتنقيته من الشوائب والمعوقات ثم الإضافة إليه فى ضوء الإطار الزمنى المعاصر. والوجه الآخر يتمثل فى استيعاب الإنجازات الأدبية والفنية على المستوى العالمى المعاصر، وبذلك لا يفقد الأديب أو الفنان أصالته لارتباطه الحى والمتجدد بمنابع تراثه، وفى الوقت نفسه ينطلق إلى آفاق العصر لقدرته على مواكبة متطلباته. فلابد له من جناحى الأصالة والمعاصرة كى يحلق بهما فى سماء الإبداع الأدبى والفنى. ولذلك يؤكد الحكيم فى كتابه «أدب الحياة» على ضرورة استيعاب وهضم كل رواد الأدب العربى الأقدمين والسابقين من أمثال الجاحظ وابن المقفع وابن سينا وابن خلدون والمتنبى وغيرهم. وهذا الاستيعاب والهضم لم يمنعاه عام ١٩٣٦ من نقد عرض لمسرحية «فاوست» لجوته شاهده فى سالزبورج للمخرج الكبير ماكس راينهارت، فليس ثمة تناقض على الإطلاق بين هذا وذاك. وهو نقد ينهض على وعى شامل وعميق بكل تقنيات العرض المسرحى. أى أن الحكيم استوعب أصالة تراثه بكل عمقه، كما تمكن من معاصرة إنجازات الفن والأدب العالمى على مستوى قممها التى بلغتها.

وكانت أصالة تراثه هنا ممثلة فى شكل فنى متواضع عرفته أحياؤنا الشعبية حتى الستينيات من هذا القرن، وهو فن الأراجوز الذى كثيرا ما كان يبهر الأطفال والصبية بل والكبار فى أحايين كثيرة. كانوا يتجمعون فى ساحة القرية أو الحى الشعبى كالنمل حيث ينصب الأراجوز مسرحه الضيق المرتفع. ينتظرون ظهور شخصياته المتحركة الناطقة الصاخبة، أو تلك التى يسميها الكبار الآن: دمى أو عرائس. كان الحكيم فى طفولته يقف مع الجموع محملقا حتى تدب الحياة فى المسرح الصغير، وتظهر على خشبته دمية، تمثل شخصية امرأة «شرقاوية»، بملسها الأسود، وبرقعها الكثيف المحلى بالجزع والخرز،

ثم دمية أخرى تمثل خفيرا يحمل هراوة ضخمة، ويأمر «الشرقاوية» بالابتعاد عن هذا المكان، وعندما لاتطيعه، يشبعها سبا وشتما ثم ينهال على أم رأسها بنبوته ضربا، وهى تصيح وتولول، وتبادله لعنا بلعن، وبذاءة ببذاءة، وتستغيث بالناس، ملوحة بذراعيها فى الهواء. والأطفال والصبية منهمكون فى متابعة الشجار كما لو كان يجرى بين أشخاص حقيقيين، ليس بسبب سذاجتهم، ولكن لأنهم كانوا يرون مايدور أمامهم بخيالهم وليس بعيونهم. يقول الحكيم:

(إن الحقيقة عند الطفل ليست فى الإطار الخارجى للأشياء، بل فى المعنى الذى ترفر له!.. ليس يعنى الصبى أن يكون سيفه من صفيح أو حديد أو خشب.. إنه سيف وكفى!.. وإنه ليعطى هذا المعنى المجرد قوة أصلب من قوة المادة، وإنه ليس يعنى الصبية أن تكون عروسها من قطن أو ليف أو طين.. وإنما هى معنى يثير فيها غرائز الأمومة، فهى تحتضنها، وتضفى عليها من الأسماء والصفات ما يخيل إليها أنها جسم حى، لذلك كانت حياة الطفولة أخصب من حياة الكبر، لأن الطفل - ذلك الساحر أو الفنان - يستطيع أن يقلب الصفيح حديدا، والقطن جسدا نابضا، والزجاج ماسا لامعا.. لاقيمة عنده لحقيقة المادة.. يكفى أن يمسها بيده لتصبح لها الحقيقة التى يريدها..

(فطن إلى ذلك أصحاب «الأراجوز» أو «صندوق الدنيا»، فنراهم لايكلفون أنفسهم جهدا ولانفقة ولاحذقا، فى إخراج دماهم أو صورهم على نحو متقن كل الاتقان!.. لكأنهم يقولون لأنفسهم: «وما فائدة ذلك؟.. إن المخرج الحقيقى هو الطفل نفسه!».. أما نحن الكبار فقد ضاعت منا القدرة على الحياة فى «المعنى»، ولم نعد نستطيع العيش إلا فى «المادة»!.. وقد انكمشت الحقائق فى نظرنا، فلم نعد نبصر غير حقيقة الإطار الخارجى للأشياء، ولم يعد فى مقدورنا أن ننفخ الروح فى شئ.. لابد لنا إذن من فنان - وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة - ينسج لنا أوهاما وأخيله وصورا، توسع لنا قليلا من أفق حياتنا المادية الضيقة.)

من هذا التراث المتواضع الذى ضرب جذوره فى قرى مصر وأحيائها الشعبية على مدى زمن طويل، ينتقل بنا الحكيم فى نفس الفصل من كتابه «فن الأدب» إلى سالزبورج فى عام ١٩٣٦ ليقدم لنا تحليلا نقديا لإخراج ماكس راينهارت لمسرحية «فاوست» لجوته. وكان قد رأى على سبيل تحقيق أعلى درجات الروعة والإبهار، ألا

يلجأ إلى مسرح أو مناظر أو ستائر، بل شيد ـ بالحجر والآجر ـ مدينة بأكملها فى سفح الجبل، هى المدينة التى تجرى فيها أحداث الرواية، فى القرون الوسطى، بكنائسها القوطية وحاناتها، وبيوتها، ونافوراتها، وانتقال الممثلين بينها كما لو كانوا يتنقلون فى الحياة، والنظارة على المدرجات ـ فى الهواء الطلق ـ يشاهدون.

ثم ينتقل بنا الحكيم إلى عرض آخر فى سالزبورج أيضا، وكان لمسرحية الكاتب الإنجليزى كريستوفر مارلو «دكتور فاوستس»، وذلك من خلال فرقة «أراجوز» على مسرح الكبار. كانت الدمى فيه بنصف الحجم الطبيعى، زاهية فى ثيابها التاريخية، تتحرك فى مناظر خلابة، من أشجار يانعة، وبيوت ومدن، تسلط عليها إضاءة ذات فن يحير العقول. لقد كانت الجحيم التى تردى فيها فاوستس أو فاوست، تكاد، من براعة الفن، تكون جحيما حقيقية بنار ذات لهب، والقارب الذى أوصله إلى مملكة الموت يكاد يمخر فى أمواج ذات هدير، والعفاريت بقرونهم والزبانية بشوكاتهم!.. فن لم يترك مجالا لخيال مشاهد، ولم يعتمد على مخيلة متفرج، ولاعجب فهو يعلم أنه يتقدم إلى نظارة من الكبار، وذلك على حد قول الحكيم:

(لونان من الفن شاهدتهما فى موضوع واحد وأسبوع واحد: أحدهما لجأ إلى الوسائل الكبرى، والآخر لجأ إلى الوسائل الصغرى، الأول أراد أن يثير خيالنا بأكبر قدر من الحياة، والثانى بأكبر قدر من الصناعة. أولهما طرق باب تصورنا بما رآه يناسب حاضرنا، والآخر توخى أن يحرك مخيلتنا بما يذكرنا بماضينا!.. ولكن هذه الجهود المشكورة ـ وإن كانت قد منحتنا المتعة الفنية ـ لم تستطع أن تجعلنا نعيش فى خيالها أكثر من لحظات: هبطنا من عليائها بهبوط الستار!.. لايستطيع الإنسان أن يعيش طويلا إلا فيما يخلقه، هو بنفسه داخل نفسه.. إن كل فنون الأرض اليوم، لتعجز عن أن تجعلنى أرى ما كنت أراه فى دمى «الأراجوز» الرخيص!.. وإن كل فرح الدنيا لايثير فى مشاعرى ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة، وهو يقترب من حينا!.)

أى أن الحكيم استطاع منذ الثلث الأول من القرن العشرين أن يوضح للأدباء والمسرحيين المصريين والعرب، ضرورة أن يشارك المتلقى فى إبداع العمل الفنى حتى يتحول إلى تجربة شخصية، سيكلوجية وجمالية، بالنسبة له، وبذلك يتحول من مجرد متلق إلى متذوق ومحلل ومشارك، على أساس أن العمل الفنى يتواجد فى داخل

المتلقى، فالعرض المسرحى لايدور على خشبة المسرح وإنما داخل المتفرج، وكذلك الفيلم السينمائى، والمدونة الموسيقية، واللوحة التشكيلية، كلها تجرى داخل جمهورالمشاهدين أو المستمعين وليست على الشاشة أو آلات الأوركسترا أو لوح الخشب أو القماش أو الجدار. ولذلك يؤكد الحكيم على ضرورة أن يصنع المتلقى خياله بنفسه حتى يكون أكثر إيجابية فى التفاعل مع العمل، أما إذا كان العمل الفنى مبهرا لدرجة أنه لايمنح فرصة للمتلقى سوى أن يستوعب ما يتابعه، فإن أثره السيكلوجى داخله ينتهى بإنتهائه. ولذلك عندما قارن الحكيم بين أثر الأراجوز المصرى المتواضع فى طفولته وصباه، وبين إبهار ماكس راينهارت، وعرض العرائس المتقن فى سالزبورج، اكتشف أن أثر الأراجوز المتواضع البائس كان أكثر عمقا لأنه كان مجرد عامل مثير لخيال الطفل أو الصبى الذى أعاد صناعته فى وجدانه بنفسه، لكن راينهارت وكذلك مخرج عرض العرائس لم يتركا هذه الفرصة التخيلية والتأملية للمتفرج الذى أجبر على الالتزام بموقف التلميذ النجيب المنبهر بخيال أستاذه.

وعندما كان الحكيم يتعرض لنقد عرض مسرحى، فلم يكن يكتفى بالعرض فى حد ذاته، بل كان إحساسه بالريادة يدفعه دائما إلى الخروج من إطار خصوصية العرض المسرحى، إلى مجال التقنين النقدى العام حتى يرسخ فى ذهن القارئ مفاهيم وقضايا واتجاهات وفلسفات النقد الأدبى والفنى بأسلوب عملى تطبيقى على نماذج محددة ملموسة، بعيدا عن التنظير النقدى المجرد الذى قد يصعب استيعابه بالنسبة للقارئ العادى الذى وضعه الحكيم فى اعتباره دائما. فمثلا شاهد مسرحية «مدرسة النساء» لموليير فى دار الأوبرا المصرية تقدمها فرقة «لوى جوفه» الفرنسية، وكان قد شاهدها قبل ذلك بنحو ربع قرن فى باريس على مسرح «الكوميدى فرانسيز»، ولذلك شرع على الفور فى تحليل أثر العمل الفنى الواحد عندما يعالج بأسلوبين مختلفين من البراعة، والحذق والذوق، والحس الفنى الرفيع، كى يقدم لجيله ووطنه الدروس المستفادة من تجربته فى المشاهدة والتذوق والتحليل. يقول:

(إنهم هناك يعرفون ما هو الفن؟!.. إنه عندهم ليس مجرد حكاية تروى، ثم تطرح، - إنما هو النظرة المتجددة للآثار الخالدة!.. ما من واحد هناك يجهل مسرحيات «موليير»!.. لقد شبت أجيال على مطالعتها فى المدارس، ومشاهدتها فى الملاعب، -

ولكن كل جيل يجمع مواهبه، ويحشد تجاربه، ليصنع منها إطاره الخاص الذى يضع فيه الأثر القديم!.. لقد شاهدت جيلين فى الفن، يجدان فى إظهار «موليير»، لكل منهما - ولاشك - خصائصه ومقوماته، ولكنهما يجتمعان فى مزية واحدة هى: الإخلاص، والتجويد، والاتقان!.)

لكن موليير ليس قضية توفيق الحكيم، وإنما قضيته الحقيقية تتمثل فى موقفنا نحن من هذا الفن، ذلك أن الفرق الأجنبية كانت تفد على دار الأوبرا المصرية القديمة، ثم تمضى - وقد تكبدنا فى سبيل استقدامها الأموال، وبذلنا الجهود - فلا نرى لوجودها وعروضها أثرا يذكر، فى تقدم الفن المسرحى فى بلادنا. ويتساءل الحكيم عن السر ثم يضع يده على مكمن الداء الذى يتمثل فى فتح المجال المسرحى لكل من هب ودب ممن يتصور فى نفسه القدرة على الكتابة المسرحية، وتجنب عرض المسرحيات الخالدة القديمة التى تربى فى الجمهور الحس المسرحى الحقيقى والراقى، وذلك بحجة إن هذه هى رغبة الجمهور الذى هو منها براء. فقد لجأت الفرق المسرحية إلى الساقط الغث، تدفع به إلى المخرجين، يعدونه فى عجلة ولهفة، لأنهم يعلمون سلفا المصير الذى ينتظر الرواية! وهى أنها تعرض على المسرح سوى مرة واحدة، قد تتراوح بين أسبوع وبين شهر أو شهرين على أكثر تقدير، ثم يلقى بها فى سلة المهملات إلى الأبد. خاصة أن توابل الجنس والرقص سرعان ما تفقد إغراءها ليلة بعد أخرى بسبب التكرار، ويهرب الجمهور من الملل إلى عرض مسرحى آخر يقدم توابل من نوع جديد وهكذا. أى أن الفوارق بين المسرح والكباريه تلاشت، وأصبح الجميع يتسابقون لإغراء الزبون سواء بوسائل محترمة أو غير ذلك.

هذا التقويم النقدى الثاقب قاله الحكيم منذ أكثر من نصف قرن، لكنه ينطبق تماما على المسرح المصرى، والقرن الحادى والعشرون يدق الأبواب الآن. أى أننا لم نتقدم قيد أنملة تحت وطأة من المفاهيم العفنة والتقاليد المتحجرة التى تجعل العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من المسرح بناء على مبدأ أن الذى تعرفه أفضل وأضمن من الذى لاتعرفه، فى حين أن المسرح الجاد كان بطول تاريخه استكشافا لما لانعرفه. وهكذا يدور المسرح المصرى منذ بداياته وحتى الآن فى دوائر مفرغة، ويدخل فى متاهات جانبية، ويتعثر فى طرق مسدودة، وكأنه كتب عليه شعار «محلك سر» أو تخلف إلى الوراء إذا لم تستطع

أن تسير فى محلك. ولذلك أصبحت الحركة المسرحية فى مصر بلاطعم ولالون ولارائحة، هذا إذا كانت هناك حركة مسرحية على الإطلاق. وكأن الحكيم منذ العشرينيات كان ينفخ فى قربة مقطوعة، برغم أنه وضع يده على مكمن الداء منذ البداية حين أوضح أن القائمين على المسرح يعتقدون أن الجمهور المصرى ساذج ومتخلف وربما غبى، وذلك عندما قال:

(خطأ هذا الاعتقاد، واضح للعيون، حتى لعيوننا هنا فى مصر، فالجمهور، فى كل مكان وزمان، لايريد غير متعة الإجادة.. إن الجمهور المصرى، كغيره من الجماهير الذكية - أفطن من أن يذهب إلى المسرح، لمجرد رؤية حكاية تسرد، - إنما هو يذهب ليستمتع بفن يعرض!.

(هنا سر النجاح، وهذا هو الذى ثبت دعائم المسرح الأوروبى: الإعداد الطويل لعدد من الروايات قليل، - حتى يصل الممثل إلى درجة من التجويد والإتقان، يقبض فيها على مفتاح الشخصية التى يدرسها! لقد كان الممثل «دى فيرودى» يقوم طول حياته بشخصية «البخيل» لـ «موليير» على مسرح «الكوميدى فرانسيز» فلما بلغ السبعين، وهو لم يزل يمثل «الدور»، واضطر إلى الاعتزال، سمعه زملاؤه وتلاميذه يقول فى حفلة الوداع التى مثل فيها «البخيل» للمرة الأخيرة:

(اليوم فقط يا إخوانى خيل إلىّ أنى أمسكت به.. أمسكت به!.)

ثم يُعلم الحكيم أبناء وطنه أن لكل مسرح من مسارح الأرض - منذ وجد التمثيل، وأشرق، وازدهر، وانتشر - ما يسمونه «الريرتوار»، أى التراث الباقى الذى يتجدد ولايختفى، ويرتفع به الممثل إذا أتقن، ويبلغ المجد إذا سمت به الموهبة، وأخرج كل ما بداخله من طاقات وإمكانات، نتيجة لتفاعله كل ليلة من ليالى العرض مع جمهوره. ولذلك يفرق الحكيم بين المسرح الذى يعرض على خشبته ممثلين أحياء، وبين السينما التى تعرض على شاشتها صورا صماء! فيقول:

(إن ممثل المسرح الحى يتطور، وينمو، ويتجدد كلما مثل دوره، وفى مقدور جمهوره أن يتابعه فى هذا التطور والتجدد، فيجد المتعة فى مجرد متابعة هذا النمو، وهذا الجهاد - فى سبيل الاتقان، والتجويد، - فى حين أن ممثل السينما، قد سجل دوره فى «الفيلم»، وثبته، وجمده تجميدا، فمهما يكرر الجمهور مشاهدته فى نفس الدور فلن

يرى جديدا! من هنا جاز للجمهور أن يطالب بتغيير الرواية السينمائية كل أسبوع أو أسبوعين، فالسينما المتحركة قوامها: الرواية المتغيرة بموضوعها، ولكن المسرح الثابت قوامه: الممثل المتجدد بإتقانه!.)

وإذا كان الحرص على الإتقان شرطا أساسيا لكى يجدد الممثل المسرحى أساليبه الفنية والتعبيرية، ويرسخ بصمته فى تاريخ العرض المسرحى، فإنه ضرورى أيضا فى إحياء التراث القديم للمسرح الذى سيتعرض بدوره إلى أضواء حديثة وأساليب عصرية فى التعبير والإبداع. وقد أكد الحكيم هذه الحقيقة الفنية منذ العشرينيات فى خطاب إلى صديقه الفرنسى أندريه عندما قال:

(إنها على كل حال، بدعة العصر، فيما أرى. ذلك الذى يسمونه «تجديد الشباب» للآثار القديمة. أهو تأثير العلم الحديث وحلمه الدائم بإعادة الشباب إلى الغدد المنهوكة والجسم الهرم؟.. إن آثار الذهن قد بدأت تتأثر بهذه النظريات، وإن كلمة «تجديد الشباب» للمؤلفات القديمة تجدها على لسان الكثيرين اليوم.. تذكر عمل الشاعر الفرنسى «كوكتو» فى تجديد أعمال شاعر الإغريق «سوفوكليس»! أى خطر على تراث الأقدمين لو تمكنت من الناس مثل هذه الأفكار، إلا أن يكون فى ذلك العمل حياة للقديم من خلال الإطار الجديد، فهو إذن عملية إنقاذ وبعث وتجميل.)

وكان الحكيم حريصا فى كتاباته وتحليلاته على أن ينقل وعيه النقدى بإبداع الآخرين، السابقين منهم أو المعاصرين، القوميين منهم أو العالميين، إلى جمهور النقاد والمتذوقين والمشاهدين كى يتسلحوا به أيضا، بحيث يتم إرساء تقاليد رفيعة وراسخة، تجنب حياتنا الفكرية والفنية والثقافية شر الانتكاسات والسقطات والثغرات. فمن الصعب بل ومن المستحيل أن نتوقع نهضة أدبية وفنية، وظهور عبقريات أو مواهب إذا لم تكن هناك تقاليد راسخة متأصلة وقادرة على التطور والتجدد فى الوقت نفسه. ولذلك يؤكد الحكيم أنه ما من عبقرى يظهر فجأة من العدم، وهو مبدأ ينطبق على كل مجالات الابتكار والإبداع والتطوير والتجديد دون استثناء:

(لقد احتذى «بيتهوفن» مثل «موزارت»، فكانت سيمفونيته الأولى تحمل أريج هذا الأخير!.. وكذلك فعل «شكسبير»، فهو عندما بدأ يكتب للمسرح الإنجليزى، كانت نماذجه طائفة من مشاهير المؤلفين فى ذلك العهد، مثل: «مارلو» و«جرين» و«كيد»!..

قال العلامة «هاريسون»:

(كان شكسبير فى أول أمره، يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفى المسرح فى عصره، تقليدا بلغ من التقيد حدا جعل بعض النقاد ـ فيما بعد ـ يتساءلون: هل كان هو حقا مؤلف التمثيليات الأولى المنسوبة إليه؟.)

هذا هو المأزق الذى عانى منه الكاتب المسرحى فى مصر والعالم العربى. فليس لديه التراث المسرحى العريق الذى يمكن أن يستند إليه فى بلده، وبالتالى ليس أمامه سوى التراث العالمى الذى يمكن أن يستوعبه ويتشربه حتى يستخرج منه المناهج والأدوات والأساليب التى قد تساعده على صياغة مسرحياته هو، بشرط أن يشعر المشاهدون أن القضايا والتوجهات والمضامين المتجسدة فى أعماله نابعة من بيئتهم وعصرهم، وليس مجرد محاكاة لتلك التى بلورتها بلاد أو حضارات أخرى. كذلك فإن من حقه أن يطور فى هذه المناهج والأدوات والأساليب الأجنبية حتى تكون فى خدمة مضامينه القومية، بل من حقه أن يبتكر ما يناسب أهدافه الفكرية والفنية إذا كان يملك هذه القدرة على الابتكار. ومن هنا كانت ضرورة الوعى النقدى بإبداع الآخرين الذين سبقوه فى المجال حتى يتشرب أسرار الصنعة الفنية. ونظرا لإيمان الحكيم بوحدة الفنون، فإنه يفترض فى الوعى النقدى لدى الفنان، أن يكون ملما بأصولها وتقاليدها جميعا. فلايفترض فى الكاتب المسرحى أن يكون واعيا بأصوله وتقاليد فنه فحسب، بل بمختلف الفنون الأخرى من موسيقى وسينما وفن تشكيلى لأنها كلها منابع خصوبة وثراء وتجدد لإبداعاته المسرحية. وما ينطبق على الفنان المسرحى ينطبق على الفنانين فى المجالات الأخرى. بل إن الحكيم يرى أن وعى الفنان بالعلوم الإنسانية والطبيعية من شأنه تعميق رؤيته للإنسان والمجتمع والعصر، وامداده بالأفكار والمضامين والرؤى والأعماق والمعايير النقدية الموضوعية التى تساعده على إبداع إضافات أصيلة إلى تراث فنه، وإنتاج قوى دفع وتطوير جديدة تنطلق به إلى آفاق لم يبلغها من قبل.

الفصل الخامس
الشكل والمضمون

لم يظل الوعى النقدى لدى الحكيم فى خدمة إبداعاته فحسب، بل تحول مع الأيام إلى منظومة نقدية متكاملة بلورها فى كتاباته ومقالاته ودراساته النظرية والتطبيقية حتى تكون فى خدمة مختلف الأدباء والنقاد والمتذوقين بل والجمهور العادى. فشرح لهم قضايا الشكل والمضمون والخيال، وحلل أساليب بناء الشخصيات المسرحية والروائية، وقنن لهم تقنيات كتابة الحوار الدرامى وإدارته كى يلتحم بعناصر الإبداع المسرحى الأخرى ويتفاعل معها ويطورها وينميها، وفسر لهم أدوات الأسلوب الفنى والأدبى الذى يمنح للفنان أو الأديب شخصيته المتميزة، وألقى أضواء فاحصة على ما سمى بالمسرح الذهنى الذى ارتبط بمفهوم العلاقة بين النص والعرض، وقضية التلقى. كذلك عالج الحكيم مفاهيم الإلهام والموهبة والحس الفنى والثقافة الشاملة والعميقة التى يجب أن يتسلح بها الأديب أو الفنان.

ولاشك أن معظم هذه القضايا والمفاهيم والرؤى والمعالجات تنبع من العلاقة العضوية والحساسة بين الشكل الفنى والمضمون الفكرى للعمل الفنى. ففى كتاب «التعادلية» يقيم توفيق الحكيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أنْ يتعادلا، هما: قوة التعبير التى تتمثل فى الشكل الفنى، وقوة التفسير التى تتجسد فى المضمون الفكرى.. فالأثر أو العمل الأدبى أو الفنى لايكتمل خلقه ولاينهض بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة والقوة المفسرة. ولايعنى الحكيم بهذا أى انفصال بين الشكل والمضمون، فهو يضرب مثلا بسيطا عن نادرة يلقيها شخصان: أحدهما متكلم عادى، والآخر محدث لبق موهوب. هذه النادرة تتخذ عندئذ مظهرين مختلفين. فهى فى الحالة الأولى تبدو مجرد حادثة، أما فى الحالة الثانية فتبدو هذه الحادثة نفسها وكأنها لونت وأضيئت وتحركت بحياة نابضة، لاتدرى من أين أتتها ولاكيف نفخت فيها. تلك هى قوة التعبير التى لايعتبرها الحكيم مجرد طريقة للإبراز والإظهار، لأن هذه الطريقة لاتقوم وحدها بغير الموقف الذى تنطوى عليه. فالتعبير - عند الحكيم - ليس مجرد

الشكل، بل هو الشكل والمضمون معا، هو الشكل والشئ الذى يتشكل فيه. هو النادرة والأسلوب الذى رويت به. فالأسلوب وحده بغير النادرة لايعنى شيئا فى ذاته ولايعبر عن شئ. أى أن التعبير يستوجب وجود الأسلوب وموضوعه معا، لأن التعبير عن شئ يحتم وجود الشئ. ويضيف الحكيم قوله بأن قوة التعبير:

(هى أيضا توازن وتعادل بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع. فإذا طغى أحدهما على الآخر، فإنك تشعر فى الحال أن الوضع غير طبيعى.. فالأسلوب البارع والموضوع التافه يثيران فى النفس إحساسا بالتكلف.. وكلمة «التكلف» هنا ليست مجازا ولامجرد وصف أدبى.. بل هى ذات مدلول يكاد يكون ماديا.. فإن الأديب أو الفنان الذى يحتفل احتفالا بالغا بإبراز موضوع هزيل، إنما يتكلف فعلا أمرا لالزوم له.. كمن يرتدى ثياب السهرة ليجلس بمفرده فى حجرته يتعشى بكسرة خبز!.. فعدم مراعاة مقتضى الحال تكلف.. والتكلف فى الأسلوب قبح كما هو فى الحياة.. لأن شرط الجمال الفنى أن يثير فى النفس إحساسا بأنه منبثق من نبع طبيعى.. ومهارة الفنان هى فى إحداث هذا الشعور الطبيعى دائما.. فإذا أحس الناس منه أن جماله خارج من نبع صناعى، فقد أخفق. كذلك الحال إذا طغى الموضوع على الأسلوب.. فالموضوع العظيم فى الشكل السقيم يثير فى النفس إحساسا بالتحسر.. كمن يصوغ اللؤلؤة فى خاتم من الصفيح.. اختلال التعادل إذن فى الحالين بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع يحدث الشعور كذلك بأن الوضع غير طبيعى.)

ويحدد الحكيم وظيفة الأسلوب بأنه الطريقة الخاصة فى الظفر بإعجاب الغير وشعوره وفكره، لتنتقل إليه العدوى النفسية والفكرية والجمالية فيرى ما يراه الفنان.. ويحس ما يحس به، ويفهم ما يفهمه. وهذا لايتأتى إلا بمراعاة مقتضى الحال. أى أن الحكيم يستحضر من التراث العربى المفهوم العريق للبلاغة التى يقننها بأنها مراعاة الكلام لمقتضى الحال، أى أنه لايتخلى عن جذوره التراثية برغم أنه يستشرف آفاق أحدث توجهات الإبداع الأدبى والنقد الموضوعى التحليلى. فليس هناك تعارض بين هذا وذاك فى هذه البوتقة النقدية التى تبلور لنا عوامل انصهار الفكرة، بالإحساس، بالفهم، بالاستعداد الفطرى، بالخبرة المكتسبة، بالدأب الشخصى. يقول الحكيم على شكل نصيحة موجهة إلى أديب شاب:

(فـلابد من بعض الهـيبـة.. ولابد بعـد ذلك من الدرس الطويل لمعـارف الأعـلام وأساليبهم من الأقدمين والمحدثين، ولابد أخيرا من تصرفك الخاص لتلائم وتوازن بين المحاكاة.. والابتكار.. فإن المحاكاة إذا غلبت عليك فأنت لم تضف شيئا إلى من سبقوك، وإذا أسرفت فى الابتكار فقد قطعت الصلة بينك وبين الآخرين، وانفصلت حلقتك من سلسلة التطورات الطبيعية فى حياة الأدب أو تاريخ الفن.. هكذا فعل «شكسبير» و«بتهوفن» فيما قاما به من محاكاة وابتكار..)

ثم ينتقل الحكيم إلى تحليل خصائص المضموع الفكرى فى العمل الفنى وأساليب معالجته ومعايير تحديد قيمته الفكرية وجوهره الفنى، فيقول إن الفن أو الأدب الناضج والرفيع يأبى أن يكون مضمونه مسفا أو فارغا أو مبتذلا أو تافها. ومع ذلك فليست هناك شروط معينة أو معالم محددة لابد أن تتوافر فى المضمون العظيم أو التافه، لأن تقديره متروك لموهبة الأديب أو الفنان وحسه الفنى وخبرته العريضة. فقد يتناول بمواهبه وقدراته موضوعا يبدو تافها، فإذا هو يخلق منه بقلمه أو ريشته أو مطرقته أو فرشاته أو أزميله أو ألحانه شيئا يثير اهتمام الناس فى جيله وفى جميع الأجيال. فالمضمون لاتتحدد صفته العظيمة أو التافهة إلا بعد أن ينصهر فى بوتقة الشكل الفنى للعمل. ففى مجال الفن التشكيلى مثلا يرى الحكيم أن الوردة أو الآنية أو التفاحة قد تكون موضوعا تافها أو عظيما، تبعا للفنان الذى يتناولها، أى تبعا لدرجة خبرته وإحساسه وقدرته على النفاذ إلى حقائق الأشياء، أو تبعا للطريقة التى يختارها الفنان. وهى معايير تختلف من فنان لآخر اختلاف بصمات الأطابع، بل وأيضا من عمل لآخر للفنان نفسه. ويستشهد الحكيم بمسرحية «هاملت» لشكسبير فيقول:

(موضوع «هاملت» كان من الممكن أن يبقى موضوعا تافها عاديا لو عالجه شاعر عادي.. وموضوع «هاملت» نفسه كان يمكن أن يصبح فى خفة موضوع «زوجات وندسور المرحات» لو أن شكسبير اختار أن يجعل منه مسرحية ضاحكة عابثة بدلا من تلك المسرحية الفكرية الجليلة.. وشكسبير كان يدرك بسليقته الفنية معنى التعادل بين الأسلوب والموضوع، فكان إذا أراد الجد اتخذ أسلوبه ما يتناسب ذلك عن العمق.. وإذا أراد الهزل خف أسلوبه فلم يثقله بكنوز فكره.. كان إذا أراد للفكر أن يتألق كالجوهرة كى يضئ الكون، صاغة فى معدن نفيس من أسلوب عميق.. وإذا أراد للنفس أن

تضحك لتلهو ساعة عن تعب الحياة استخدم معدنا رقيقا من أسلوب خفيف.

(ولو أنه صنع العكس، وكتب «هاملت» بأسلوب «زوجات وندسور المرحات» لكان كالصائغ الذى لايستطيع أن يلائم بين الجوهر والخاتم.. والمقصود بالأسلوب هنا ليس بالطبع اللغة وحدها، بل ما تحمله اللغة فى جوفها من ألوان الصور والأفكار.. وأسلوب الفنان: بمعنى الطابع، واحد بلاشك فى سمته العامة.. ولكنه يتغير فى درجة الدسامة أو الكثافة تبعا لألوان الطعام الفنى التى ينتجها.. فطابع «شكسبير» واحد فى فنه، ولكن درجة الدسامة فى أسلوبه تختلف باختلاف أنواع مسرحياته.)

والفنان فى هذا لايخضع لترتيب منطقى أو آلى. فقد يرى البعض أن المنطق أو الحساب المتسق يقضى أن يبدأ الفنان حياته بالخفة وينتهى إلى العمق. لكن الفنان لايسير دائما فى خط مستقيم، والتطور عنده ليس الانتقال المباشر من حسن إلى أحسن، أو من عميق إلى أعمق. فهو كقوى الطبيعة، يتطور من خلال التجربة الذاتية تبعا لنوعية العوامل والأسباب التى تتجمع عنده وتتحول إلى قوة دفع جديدة لإبداع من نوع جديد ومختلف بالضرورة، أى من خلال تجارب متباينة تكشف عن إمكانات الفكر والوجدان والحس والخبرة فى اتجاهاتها المختلفة. وإذا كان النور والظلام، الارتفاع والانخفاض، العنف والرقة، القسوة والحنان، الثقل والخفة، التعميق والتسطيح وغير ذلك، حركات ضرورية لتكون الحياة حياة، فإن توفيق الحكيم يرى ضرورتها أيضا فى محيط الأدب والفن الذى يخضع بدوره لقوانين الحياة نفسها، فهى العناصر الضرورية التى يتألف منها التعبير الفنى الذى يعد فى نظر الكثيرين من الأدباء والفنانين والنقاد كل شئ وجوهر الإبداع الفنى.

لكن إيمان الحكيم بمذهبه فى «التعادلية»، ختم اقتران قوة التعبير الفنى بقوة التفسير الفكرى الذى يعتبره الضوء الذى ينير للإنسان طريقه فى الكون والمجتمع. فلابد من توازن القوة المعبرة والقوة المفسرة، أو بمعنى آخر توازن الشكل الفنى والمضمون الفكرى، فالقوة المعبرة وحدها لاتكفى، لأنها قد تكشف عن مجرد وجودها فى حد ذاتها، لكنها لاتشع حولها كاشفة عن عناصر الوجود الأخرى. والأديب أو الفنان قد يعبر عن الحياة، أى قد يجيد وصفها بالحالة التى هى عليها، أو يجملها بمظهر مصطنع، أو يقبحها بتشويه مقصود، لكنه لايفسرها. وهذا إبداع فكرى وفنى

ناقص فى نظر الحكيم الذى يقول:

(الوقوف عند حدود التعبير ليس كل مهمة الأديب أو الفنان التعادلى.. لأن التعبير وحده على علو قيمته الأدبية والفنية، قد يحبس أهداف الأدب والفن فى نطاق التهذيب الروحى والإمتاع النفسى، ومهما يكن نبل هذه الأهداف وكفايتها، فإن المطلوب من الأديب أو الفنان - خصوصا فى العصر الحديث - أن تمتد رسالته إلى أبعد من هذا النطاق.. المطلوب منه هو أن يهذب ويمتع، ثم يلقى فى نفس الوقت ضوءا كاشفا موجها فى طريق الإنسانية، فالأدب أو الفن يجب أن يكون معبرا أو مفسرا: أى أن تتعادل قوى التعبير وقوى التفسير فى الأثر الأدبى أو الفنى.. فإذا طغت قوة التعبير طغيانا بالغا، فإن قسطا هاما من رسالة الأديب أو الفنان لم يبلغ للناس.. وإذا طغت قوة التفسير حتى كادت تتلاشى بجانبها قوة التعبير، فإن صفة الأدب أو الفن ذاتها تهدد بالانهيار.. إذ لابد لوجود أى أدب أو فن من ضمان قوة التعبير قبل كل شئ.. فموهبة التعبير الأدبى أو الفنى، أى بالاختصار: الأديب أو الفنان يجب أن يوجد أولا بأداة أسلوبه الرائعة البارعة القوية قبل النظر فى أمر الرسالة التى يحملها.. التعبير يشمل الأسلوب والموضوع: أى الشكل والمضمون، وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبى أو الفنى فى ذاته.)

ولايعنى الحكيم بالتفسير أن يتحول الأديب أو الفنان إلى داعية أو مجرد معلم للناس، بل يعنى أن يمتلك رؤية للعالم وفلسفة تتجسد فى أعماله وتبلور الثوابت والقوانين الخفية التى تحكم الحياة، وبالتالى يصبح الناس أكثر استنارة ووعيا بمجتمعهم وعصرهم. فلابد أن يكون للأديب أو الفنان رأى وموقف ومنظور يلتزم به، ويصبح مسئولا عنه أمام جمهوره. ففى حالة توفيق الحكيم نجده مؤكدا على تفسير موقفه من حرية الإنسان سواء فى إبداعاته المسرحية أو دراساته النقدية. فالإنسان عنده ليس إله هذا العالم كما يحاول أدباء الغرب تجسيد فكرة السوبرمان، لأنه لم يبهر بأفكار الغرب نتيجة لعقد النص التى انتابت كثيرين من المفكرين والأدباء العرب، بل وقف منها موقف الناقد المحلل والفاحص فى تناغم مع ثقافته وتراثه ومنظوره الفلسفى والإنسانى. فقد أوضح فى كتاب «فن الأدب» أن الإنسان ليس حرا، لكنه يعيش ويريد ويكافح لاجتياز العقبات والتغلب عليها. فأنبياء الشرق أنفسهم كانت سبلهم

زاخرة بالعقبات والمخاطر، ومع ذلك جاهدوا فى تبليغ رسالاتهم وسط أشواك من غرائز الناس ورغباتهم الجشعة التى لاتعرف لنفسها حدودا.. إن فكرة الشعور بالقوى الأخرى التى تواجه الإنسان وتؤثر فى إرادته وحريته، تدفع به فى نهاية الأمر إلى أن يحشد غرائز حربه ونشاطه وكفاحه، لاضد نفسه كما حدث لإنسان الغرب عندما جحد وجود غيره على الأرض، بل ضد هذه العوائق المستترة، وهذه القوى الخفية، ذلك أن شعور الإنسان بعجزه أمام مصيره هو - عند الحكيم - حافز إلى الكفاح وليس إلى التخاذل.

لكن الحرية التى يصر الحكيم على حمايتها من أى تهديد لها، هى حرية سلطة الفكر واستقلالها تجاه سلطة العمل. ونظرا لأنه ليس هناك فصل بين التنظير والتطبيق عند توفيق الحكيم، فإنه يقول فى كتابه «التعادلية»:

(وقد طبقت هذا المبدأ حتى الآن على شخصى تطبيقا صارما.. فابتعدت عن محيط السياسة العملية، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية، واعتبرت المفكر كالراهب، مسوحه هى حريته.. وتحدثت عن البرج العاجى والاعتصام به.. ولم أقصد بذلك طبعا العزلة عن الحياة والانفصال عن المجتمع.. كما فهم البعض خطأ.. ولكنى قصدت عزل رجل الفكر عن السياسة الحزبية، حتى لايستخدم آلة مسخرة فى أيدى رجالها، فيفقد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء.)

وعلى الرغم من الظروف المواتية التى حاولت إغراء الحكيم مرارا للانخراط فى سلك حزب، والوصول به إلى سطوة السلطان الفعلى، فإن إصراره على الاحتفاظ بحريته فى الفكر والإبداع، بلغ أحيانا حد الغلو والتطرف. ذلك أنه ظل طوال حياته مؤمنا بأن مسئولية المفكر الحر الحقيقية إنما هى أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الأحزاب، أو سلطة من السلطات، وأن المفكر الذى يترك مكانه لينضوى تحت لواء سلطة العمل الممثلة فى حزب أو حكم هو مفكر هارب من رسالته.. وأن هذا الهروب إلى معسكر السياسة والحاكمين هو الذى جرد الفكر من سلطانه، وجعل منه تابعا لامتبوعا. يقول الحكيم:

(لم يخطر فى بالى قط أن أعزل الفكر عن أى نشاط سياسى أو اجتماعى.. فالعزلة التى دعوت إليها هى العزلة عن السياسيين لا عن السياسة، وعن الأحزاب لا عن المجتمع.. فالفكر فى كل ألوانه من أدب وقصص وفن يجب فى نظرى أن يعنى

بكل ما يجرى فى مجتمعه وعصره من شئون السياسة والاجتماع.. لأنه ما دام يعنى بالبشرية، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع، فلابد للمفكر أو الأديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كل بما فيهما من شئون سياسية واجتماعية.. لأن تلك هى البشرية.. وفى كتبى: «تحت شمس الفكر» و«شجرة الحكم» و«تأملات فى السياسة» و«براكسا أو مشكلة الحكم» إلخ.. خلاصة وافية لموقفى من السياسة والمجتمع.)

فليس هناك مصدر للمضامين الفكرية عند الأديب أو الفنان سوى الحياة والمجتمع بكل طبقاته وفئاته وتياراته وتناقضاته ومفارقاته. فقد كانت هذه هى الينابيع التى استمد منها الحكيم أفكاره ومضامينه وآماله وآفاقه وإحباطاته وآلامه وهواجسه ومخاوفه وتوقعاته، ومع ذلك أتهم بأن موقفه من الحياة والمجتمع لم يتخذ وضعا عمليا. ولم ينف الاتهام عن نفسه بل رحب به لأنه فى الواقع هو مذهبه الذى يرفض رفضا قاطعا أن يغير الفكر صفته وأن ينقلب عملا. ولم يفقد الأمل طوال حياته فى قوة الفكر، باعتباره سلطة مستقلة لها مقوماتها الخاصة ووسائلها الذاتية. وإن كان فى أخريات حياته قد عبر فى لمحات يائسة ومكتئبة عن حياته التى ضاعت فيما لايجدى بعد أن أدرك أن المجتمع اللاهث وراء لقمة العيش اليومى لايعير المفكر أو الأديب أو الفنان التفاتا إلا إذا شبع وملأ بطنه وأصبح فى حاجة إلى من يسليه ويدغدغ غرائزه. ويبدو أنه كان قد تنبأ بهذه الآفاق المعتمة فى كتاب «التعادلية» عام ١٩٥٥ حين قال:

(وعندما أفقد هذا الأمل، سألتمس فى الحال المعونة صاغرا لدى «العمل».. وعندئذ أسير فى اتجاه بعض المذاهب الأدبية والفنية التى خضعت للعمل أو اندمجت فيه، فأصبح من العسير عليها أن تنفض عنها بعض غبار الدعاية أو التسخير الذى لحق بها بالباطل أو الحق.)

لكنه عندما فقد الأمل لم يكن هناك فى العمر بقية. ومع ذلك نستطيع القول بأنه لو امتد العمر بتوفيق الحكيم مع رصيد من الصحة يساعده على مواصلة الإبداع والإنتاج، فإنه لم يكن ليغير مبدأه أو مذهبه الذى كرس له حياته كلها. وإنما يبدو أنه عبر عن يأسه وضيقه من الدور الهامشى الذى يلعبه الفكر والفن فى حياتنا العملية،

فأراد أن يترك وصية للأجيال التالية، تحذرها من مغبة السير فى الحياة على غير هدى، وتخبطها فى دروبها الوعرة والملتوية بدون بوصلة الفكر والفن والأدب. فإذا كانت الحياة العملية تهتم بالغذاء الجسدى، فإن الحياة الفكرية والفنية والأدبية تعنى بالغذاء العقلى والروحى والنفسى من خلال الأشكال الجمالية الممتعة التى تتجسد فى الأعمال الفنية. ولذلك فالإبداع الفكرى والفنى والأدبى ليس مجرد كلام كما يتصور البعض، بل هو فى حقيقته فعل بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان. فعل إيجابى ومؤثر، يعيد صياغة الوجدان، وينير العقل، ويشكل السلوك العملى بعد ذلك. ومن هنا كان المواطن الذى يتذوق الفن الراقى خير من المواطن الذى يرى فى هذا الفن مضيعة للوقت أو مجرد تسلية عابرة. يقول الحكيم فى كتاب «من البرج العاجى»:

(إن الطبيعة أستاذنا الأعظم، نحن الأدباء والفنانين، تفكر هى أيضا.. غير أنها لاتفكر «كلاما».. فهى تجهل «اللغات الحية».. ولكنها تفكر «مخلوقات حية».. «تفكير» الطبيعة «أسلوب».. وإن طريقتها الواحدة فى تركيب الكائنات جميعها، من عالم الجراثيم إلى عالم الأجرام، لهى وحدها التى نقرأ منها تفكيرها. «الخلاق» فى الفن أيضا لن يستحق هذا الاسم حتى يصبح التفكير عنده مماثلا لتفكير الطبيعة، فيملك تلك القدرة السحرية أو الهبة السماوية، التى بها يخرج أفكاره من رأسه تجرى لابسة أثواب الحياة. كذلك خالقو الشعوب وبناة الحضارات، كل عبقريتهم أنهم لايفكرون «كلاما» وأن الأفكار والتأملات عندهم هم أيضا لاتكتب كما هى ولاتقال، إنما ترى قائمة متحركة فى صورة أمة ناهضة أو على شكل ثورة متفجرة. ذلك معنى «الخلق».. وتلك هى «الأفكار» فى لغة كل خلاق.)

من هنا كانت ضرورة الشكل سواء فى الحياة أو الفن، لأنه بدونه لايمكن إدراك معنى الحياة أو الفن. ولذلك يرى الحكيم أن التفكير فى ذاته يسير، ولكن العسير هو أن يقيم الفكرة أو المضمون على قدميه كائنا نابضا يتحرك ويتنفس مع الناس. إن القليل من عمر الفنان هو الذى يبذل فى التفكير الصرف، والكثير منه هو الذى يذهب فى البحث عن الجسم الذى تحل فيه تلك الأفكار الهائمة كالأرواح، وفى سبيل صنع ذلك اللحم والدم الذى ينبغى أن تسكنه الأفكار. إن العلاقة بين الشكل والمضمون هى كالعلاقة بين الجسد والروح. بدون الجسد لانستطيع إدراك وجود الروح ولمس أثرها فى

الحياة، وبدون الروح يتحول الجسد إلى جثة هامدة. من هنا كانت حتمية وعى الفنان أو الأديب بأدوات فنه وأسرار صنعته وتاريخ تراثه، وكذلك علاقته الحميمة بالمجتمع والحياة التى يستمد منها مضامينه التى يعيد صياغتها وصهرها وبلورتها بأدوات فنه. ويجب ألا يطغى المضمون الفكرى على الشكل الفنى أو العكس، لصالحهما هما الاثنين. فالعلاقة بينهما عضوية وحساسة ومرهفة ولابد أن توضع فى الاعتبار دائما، سواء أكان الأديب أو الفنان مبتدئا أم ذا باع طويل فى الإبداع. يقول الحكيم:

(إن الأديب أو الفنان قبل أن يصل إلى مرحلة الانقطاع للفن والصناعة يكون شأنه شأن عامة الأفراد: يعيش الحياة المفعمة بشتى الحوادث، الزاخرة بألوان المادة الصالحة، حتى يدعوه الفن إلى سمائه، فإذا هو يرى أن حذق أساليب الفن واتقان أسباب الصناعة أمر لابد له من تكريس حياة بأكملها.. فإذا هو قد انصرف عن حياة الناس العادية بما فيها من وقائع هامة وتافهة، وأحداث هائلة أو حقيرة، وانعزل فى شبه «معمل» فنى أو مصنع فكرى يجود فيه وسائله ليملك ناصية ملكاته، إلى أن يحس من نفسه أنه قد قطع فى هذا السبيل شوطا كبيرا وأنه قد غدا صاحب صناعة.. فيلتفت فإذا أيامه التى قضاها فى مصنع الفن قد فصلته عن الحياة الرحبة الصاخبة الزاخرة، وإذا حياته الآن فارغة إلا من جواهر الفكر ولباب التأمل وتجاريب الصناعة العملية أو الفنية.. وإذا هو محتاج لاستعمال فنه وصناعته إلى مواد أولية لايدرى من أين يأتى بها.. لذلك يرجع أحيانا إلى حوادث الماضى فينسج من ذكرياتها تلك الأثواب الجميلة التى تخرج عن مصنع فكره وفنه.. ما الأديب ذو الصناعة إذن إلا دولة صناعية فى حاجة دائمة إلى المواد الأولية.)

إن تمكن الأديب أو الفنان من أشكاله وأدواته وأساليبه الفنية لايقوى ولايتطور ولايتجدد إلا من خلال الأفكار والمضامين والأنفاس الساخنة والتيارات المتدفقة من منابع المجتمع والحياة. فإذا كان الشكل شرطا ضروريا ولازما للمضمون، فإن المضمون كذلك بالنسبة للشكل. لكن الحرص على أهمية الموضوع لايجعل من الوعظ والإرشاد وظيفة للفن، لأن الحكيم يؤكد دائما على أن وظيفة الفن هى أن يخلق شيئا حيا نابضا، يؤثر فى النفس والفكر ورؤية الإنسان للعالم وبالتالى سلوكه فيه، بشرط أن يكون فنا راقيا ورفيعا، وهذا النوع من الفن هو أخلاقى بطبيعته دون أن يلجأ إلى

الوعظ والإرشاد. أما المعيار النقدى الذى يقيس به الحكيم رقى الفن ورفعته فيكمن فى نوعية التأثير الذى يحدثه الشكل الفنى للعمل فى نفس المتلقى. يقول فى كتابه «فن الأدب»:

(إن نوع التأثير هو الذى يحدد نوع الفن، فإذا طالعت أثرا فنيا: قصيدة أو قصة أو صورة، وشعرت بعدئذ أنها حركت مشاعرك العليا أو تفكيرك المرتفع، ـ فأنت أمام فن رفيع!.. فإذا لم تحرك إلا المبتذل من مشاعرك، والتافه من تفكيرك، فأنت أمام فن رخيص.

(هنالك سؤال آخر: ما مصدر هذا التأثير فى العمل الفنى؟ أهو الأسلوب أم اللب؟.. أهو الشكل أم الموضوع؟..

(إن الأثر الفنى الكامل فى نظرى، هو ذلك الذى يحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع!.. وقلما يحدث هذا إلا عن طريق السمو فى اللب والأسلوب، لأن ضعف «الشكل» وسقم الأسلوب يحدثان فى النفس شعورا بالقبح والضيق والاشمئزاز، وهذا ينافى الشعور بالجمال والتناسق والانسجام!.)

وعندما يحلل الحكيم جماليات الشكل الفنى للتأليف المسرحى فإنه يوضح للمؤلفين والنقاد والمتذوقين على حد السواء أن كيان المسرحية قائم بعضه فوق بعض، مرتبط جزؤه بكله فى منطق ونظام وتفاعل حيوى. ويقسم الأجزاء التى يضمها هذا البناء الدرامى إلى ثلاث مراحل: العرض فالعقدة ثم الحل!.. أما العرض فمهمته تقديم الشخصيات والملامح الأولية للحدث الرئيسى، والتى ستتضح فيما بعد مع تطورات الأحداث والمواقف، وتصاعد التعقيدات الناتجة، عنها حتى تنفرج عن الخاتمة.

ويطوف بنا الحكيم بين طرق العرض الكثيرة التى تختلف باختلاف المؤلف، وباختلاف مضمون كل مسرحية على حدة. فيستشهد مثلا بالطريقة التى قدم بها موليير بطله فى مسرحية «السيد البورجوازى» الى يظهر فيها البطل من اللحظة الأولى دون أن يمهد له أحد بحديث، ودون أن نعرف من أمره شيئا، فما يكاد يتكلم هو حتى نعرف من كلامه نوع عقليته، وكلما أوغل فى الحديث كشف لنا عن لون شخصيته، فالبطل هنا هو الذى يقدم نفسه بنفسه منذ البداية. أما فى مسرحية «تارتوف» فالبطل لايظهر على المسرح من أول الأمر، بل يمهد له موليير بحديث بين

شخصيات أخرى تتناوله بالوصف والتحليل والرسم والتصوير، بحيث يعرف المشاهد أو القارئ عن شخصيته الشئ الكثير. وبمجرد أن يظهر على خشبة المسرح، فإن المشاهد يجد متعة كبيرة فى تتبعه لتسلسل الأحداث ليرى ويرصد تأثيرها فيه أو تأثيره فيها.

ويترك الحكيم حيل موليير وأساليبه فى مرحلة العرض، إلى شكسبير الذى اتبع منهجا دراميا آخر فى تقديم بطله «مكبث» فلم تمهد أية شخصية بحديث عن مكبث، ولم يمهد هو بحديثه عن طباعه، ولكن حادثة خاطفة اعترضته - عند ظهوره - فسلطت على أغوار نفسه الضوء الفاحص - تلك هى نبوءة الساحرات.. فهو لم يكد يظهر لنا حتى ابتدرته الساحرات متنبئات له بالملك!.. هذا الحدث العارض البسيط، أدى إلى تعرية كل ما يدور داخل مكبث من طموحات ورغبات وإغراءات، فبدا فيه من ألوان الشعور الأثيم، ما كان هو نفسه يجهله طوال حياته. يقول الحكيم فى تحليله لأسلوب شكسبير فى تقديم بطله مكبث:

(شخصية مكبث الماضية لم يكن لها أثر فى مستقبله، فهو فى ماضيه لاغبار عليه، ولكن طبعه الطيب فى الماضى لاسلطان له على كبح آثامه، ووقف مطامعه فى الغد. لذلك لم يجد شكسبير حاجة إلى عرض ماضى مكبث!.. إن مكبث عند شكسبير هو الطموح الذى يحطم القيود، هو المستقبل الذى يلتهم الحاضر والماضى! لذلك بدأت القصة، وكأن أشخاصها يركضون فى المستقبل ركضا، المستقبل الذى غير كل شئ، المستقبل الذى سفك دم كل شئ حتى ماضى البطل الطيب!.)

ثم يقارن الحكيم بين مكبث وعطيل فيوضح أنه فى حالة عطيل كان الماضى هو المؤثر فى المستقبل والدافع إلى كل الكوارث التى وقعت. كانت عناصر براءة عطيل الماضية والكامنة فيه، بما فيها من حرارة المغرب ودمه الفوار وحمق البطل، واندفاعه ورعونته وجرأته، هى التى أدت إلى حدوث الكارثة فى المستقبل. أهمية هذا الماضى فى مسرحية «عطيل» جعلت شكسبير يعنى بعرض حياة بطله الماضية عرضا وافيا على لسانه حينا، وعلى لسان الآخرين حينا آخر.

وعندما ينتهى الحكيم من الأمثلة التى يضربها لطرق العرض فى بداية كل مسرحية، ويصل إلى المحصلة التى تثبت أن طرق العرض تختلف، ليس باختلاف المؤلف فحسب، بل أيضا باختلاف الموضوع والشخصية للمؤلف نفسه، يشرع فى تحليل

العقدة بصفتها المرحلة التالية فى المسرحية لمرحلة العرض فيقول إن العقدة هى:

(حادثة توشك أن تقع ويترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج، أو هى مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية، تتهيأ للظهور، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج!.. على أنه ليس من الضرورى فى كل الأحوال أن يتم هذا الانفصال - بين العرض والعقدة - على نحو واضح، فقد يحدث أحيانا أن تتداخل المرحلتان إحداهما فى الأخرى، كما نلاحظ ذلك فى مسرحية «مكبث» أيضا: فهى بدأت بحادثة، هى حادثة النبوءة.. هذه الحادثة عرضت لنا الشخصية، وهيأت لنا العقدة فى الوقت نفسه، وكأننا نرى أشخاص المسرحية يصعدون إلينا من جوف الحادثة، أو لكأننا نجدهم أمامنا فجأة معروضين مخلوقين من نسيج تلك العقدة! على عكس ذلك مسرحية «عطيل»، ففيها نرى العرض منفصلا تمام الانفصال عن العقدة! هنا المرحلتان متباعدتان متميزتان، إحداهما عن الأخرى.. فالعرض هنا يسير بنا شوطا بالأشخاص فى حياتهم المألوفة، - حتى نعرفهم فى ماضيهم وحاضرهم، ونكاد نلمس بعض طباعهم وأخلاقهم، وإذا العقدة - على مهل - تأخذ فى البريق، كالشرارة الصغيرة المتطايرة من احتكاك هذه الأخلاق والطبائع بعضها ببعض إلى أن يحدث آخر الأمر الحريق!.)

ويؤكد الحكيم دائما على أنه ليس هناك بناء أو شكل فنى جاهز لمضمون المسرحية كى يصب فيه، ذلك أن طبيعة المضمون الفكرى والإنسانى هى التى تحدد أسلوب البناء الدرامى وصياغة الشكل الفنى. فمثلا إذا كانت العقدة تنبع من الطبائع التى جبلت عليها الشخصيات، كان من اللازم عرض هذه الطبائع عرضا كافيا قبل احتدام الصراع الدرامى، وإذا كانت العقدة تنبع من حدث من الأحداث التى وقعت للشخصية الرئيسية، اندمج العرض مع العقدة وظهرا معا. وهذه - فى نظر الحكيم - مجرد معايير نقدية لابد أن تتحلى بالمرونة الكافية حتى لاتتحول إلى قوانين صارمة أو قوالب جامدة. فإذا كان الفن من أروع وأجمل أنواع النظام التى اكتشفها العقل البشرى، فإنه بطبيعته يكره القانون ويرفض الخضوع له، بل إن الإنجاز الحقيقى لأى عمل فنى أصيل وجديد يتمثل فى تحطيم القوانين التى ربما تكون قد ترسخت من قبل مع أعمال سابقة فرضت ظلها على الساحة الأدبية أو الفنية. يصف الحكيم الفن بأنه:

«حرية منظمة، حرية تنظم نفسها بنفسها، ولاتقبل أبدا أن يفرض عليها الآخرون

نظاما ، فهناك من المسرحيات ما نرى فيها العقدة تظهر من اصطدام الطبائع والأخلاق، ولا تعرض لنا هذه الطبائع والأخلاق إلا وهى مضطربة فى خيوط العقدة، كما أن هناك من المسرحيات ـ وخاصة ما وضع منها فى العصور الحديثة ـ ما لاعقدة فيها على الإطلاق، إنما هى عرض طويل للطبائع أو الأفكار أو الأخلاق! ومنها ما يرمى إلى خلق جو خاص يغمر فيه القارئ أو السامع أو المشاهد غمرا دون أن يكون المقصود رسم شخصية من الشخصيات الرسم الكامل أو إبراز طبع من الطباع الإبراز الشامل!.)

لكن الحكيم لايقصد أن تعدد هذه الأساليب والاتجاهات والمناهج الدرامية يمكن أن يمس دائما كل هذه الأركان اللازمة لبناء المسرحية بناء دراميا ، فهو قد يضعف ركنا لدعم ركن، أو يقوى ركنا على حساب ركنين. لكن الفن دائم التجدد ، وهو فى تجدده لاينسى، سواء بالخبرة والممارسة أو الطبيعة والسليقة، أركانه اللازمة لارتكازه. فهناك ما يمكن أن نسميه بالثوابت الجمالية والفنية والدرامية التى لاتقوم للعمل الفنى قائمة بدونها. من هذه الثوابت البدهية على سبيل المثال تقسيم المسرحية إلى عرض وعقدة وخاتمة، أو إلى بداية ووسط ونهاية على أقل تقدير.

ثم ينتقل الحكيم إلى الجزء أو القسم الثالث والأخير فى عملية البناء الدرامى للمسرحية، وهو الجزء الذى يصل فيه التعقد أو التشابك أو التشعب أو الصراع أو التفاعل إلى الانحدار إلى النهاية. وهو ما يسمى أحيانا بالحل الذى يؤدى بالمسرحية إلى الانطباع النهائى والأخير الذى يترسخ فى عقل المشاهد ووجدانه. وهو فى المآسى غالبا ما يكون الموت عقابا للبطل الأثيم أو حدا لحياة البطل المجيد! وفى المسرحيات الكوميدية أو الهزلية غالبا ما يكون التئام شمل الأحباء هو الختام البهيج. وهى المرحلة الأخيرة فى المسرحية التى تعد بمثابة نتيجة لما سبق من تفاعلات وصراعات، وإجابة عن كل الأسئلة المحيرة التى أثيرت، وتنوير لكل ما غمض من أحداث ومواقف ولمحات، وراحة نفسية بعد قلق وتوتر. ويصفها الحكيم بأنها الراحة الأبدية للأبطال فى حالة المسرحيات المأسوية، وبأنها الراحة الدنيوية للمحبين فى المسرحيات الكوميدية أو الهزلية. وسواء فى التراجيديا أو الكوميديا فإن المؤلفين يدركون تماما أنهم بهذه الخاتمة يحدثون شعورا بالارتياح فى نفوس المشاهدين.

ولايقتصر الوعى النقدى العميق عند الحكيم على هذه الثوابت التقليدية فى بناء

المسرحية، بل يمتد ليشمل اخر تطورات البناء الدرامى فى المسرح العالمى الذى يسعى دائما إلى ابتكار علاقات من نوعيات جديدة بين الشكل والمضمون. يقول:

(على أن بعض المسرحيات فى العصور الحديثة قد نحت نحوا آخر، فلم تجعل من النهاية جوابا ولم تحدث بها راحة، بل جعلت من النهاية سؤالا كبيرا يبقى بين جوانح القارئين أو المشاهدين وليس له من مجيب، أو جعلت منه وقفة تشيع فى الناس قلقا ولاتحدث شعورا براحة ولاتمس العقدة التى تبقى دائما بغير حل!.. ربما كانت هذه النهاية ـ فى بعض الأحيان ـ أفعل فى النفس، وقد أدرك «شكسبير» ذلك فى مسرحية «عطيل» فترك الخائن «ياجو» حيا أمامنا بعد موت ضحاياه، وهو الذى كنا نتمنى أن تسدل الستار على جثته وهى مقطعة تقطيعا!.. لم يرد «شكسبير» أن يمنح نفوسنا هذه الراحة حتى تظل نفوسنا القلقة تلعن «ياجو» طول الأجيال، فالمؤلف البارع ليس ذلك الذى يتولى بنفسه فى كل الأحيان مصاير أشخاصه، بل هو ذلك الذى يجعل الناس يتولون أمرهم من بعده!.. هكذا نجح «شكسبير» فى أن يترك «ياجو» المجرم قائما، يتلقى صفعات الأحقاب، على حين أن ضحاياه فى أجداثهم راقدون تحت قباب العطف الخالد والحب الدائم!.. ذلك العطف والحب والتفجع، الذى تمثله تلك الصيحة التى خرجت من قلب الشاعر الألمانى «هاينى»: «لاشئ فى الدنيا يعزينى عن موت «ديدمونة»!)

ويرى الحكيم أن الشكل الفنى بطبيعته يختلف اختلاف بصمات الأصابع من فنان لآخر، ومن عمل لآخر للفنان نفسه. فهناك من المؤلفين من ينظر إلى البناء الدرامى منذ البداية ككل بناء يجب أن توضع خطته، وترسم خطوطه، بكل أجزائها وأدق تفاصيلها قبل الشروع فى التنفيذ. وهناك من يترك عمله ينمو بين يديه، وقد يفاجأ بتوليد أفكار ومواقف لم تكن فى حسبانه عند البداية. وهناك من يبتكر أسلوبا خاصا نابعا من نظرته أو نظريته النقدية أو من خصوصية المضامين الفكرية التى يجسدها فى أعماله. لكن ليس لأحد أو حتى لناقد أن يملى على فنان طريقة عمله! يقول الحكيم:

(كل ما لنا من حق أن نبحث، ونلاحظ، ونستنتج، فإذا رأينا الفنان يخرج بعد ذلك على ما رتبناه من بحوث، ونتائج، وقواعد ـ فليس على الفنان من حرج ما دام قد

أخرج فى نهاية الأمر أثرا بديعا، مهما تكن الطريقة التى اتبعها.. على أنى أرى بتجربتى الخاصة أن المسرحية - وإن كانت بناء - فهى ليست بالبناء الأصم!.. إنها بناء حى، لأنها مكونة من شخصيات حية تتكلم، ومن كلامها قد تحدث مفاجآت فرعية لايمكن للمؤلف أن يحسب حسابها!.. إن المؤلف يستطيع أن يحدد من قبل طبائع أشخاصه وأخلاقهم وخطى حياتهم ومصايرهم، - ولكنه لايستطيع أن يحدد تفصيلات أحاديثهم ولاجزئيات تفكيرهم إلا بعد أن يباشر التنفيذ، ويمضى فى التأليف!

(إن البناء المسرحى لايمكن أن يكون - بالضبط - كالبناء المعمارى، فالمهندس إذا رسم مسمارا على الخريطة فلا شئ يغيره، أما المؤلف فإنه لايضمن بقاء جزئية على حالها لو اندفعت شخصيته فى اتجاه آخر، على أثر كلمة فجائية، لفظتها شخصية أخرى،.. إن المسرحية عجينة تتطور فى يد مؤلفها.. إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستانى!.. إن المؤلف بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة إلينا، فالقدر يعرف ما هو صانع بنا فى نهاية الأمر، ولكنه يترك لنا حرية الكلام! والحركة التى تقتضيها دوافعنا الداخلية!.)

هكذا وضع توفيق الحكيم منذ منتصف القرن العشرين أسس النقد الموضوعى والتحليلى فى ريادة غير مسبوقة، بعد أن كان النقد قبله عبارة عن مجرد انطباعات شخصية، أو استخراج العظة الأخلاقية من ثنايا المضمون الفكرى، أو تلمس الاتجاه السياسى أو الاجتماعى للأديب، أو إلقاء الضوء على سيرته الذاتية، أى تحويل انتباه المتلقى من العمل الفنى ذاته إلى شخصية الفنان أو ملابسات العصر أو أية عوامل أو عناصر أخرى لاتفيد فى التحليل الموضوعى للعمل نفسه. فقد علم الحكيم جيله والأجيال التالية أنه ليست هناك معايير أو قوانين يمكن فرضها على العمل الفنى من خارجه، لأن الشكل الفنى عندما يتفاعل تفاعلا عضويا مع المضمون الفكرى فإنه ينتج قوانينه ومعاييره من داخل العمل ذاته، مثل الجسم العضوى الحى الذى يستمد حياته وحيويته من تفاعلاته العضوية بين مختلف عناصره وخلاياه وشرايينه.

وكان الحكيم أول ناقد يتخذ من تجربته الإبداعية دليلا على هذا المفهوم الموضوعى والعضوى للشكل الفنى. فالمسرحية فى نظره بناء حى يتفاعل وينطلق ويتطور إلى أشكال وآفاق وملامح وتفريعات وتنويعات لم تكن لتخطر فى بال المؤلف نفسه. وهذا

البناء الحى يختلف عن البناء المعمارى الهندسى الذى يمكن تغيير تصميمه وتعديله إذا لم تكن ميزانيته المالية تحتمل اتساعا أو ارتفاعا معينا، أو يمكن تعليته بطوابق عديدة طالما أن أساسه يحتمل.. إلخ. أما العمل الفنى فلايمكن تعديله أو تغييره أو الإضافة إليه أو الحذف منه عندما ينتهى منه مبدعه ويتخذ صورته النهائية. ويستعين الحكيم باستعارتين: إحداهما من فن النحت عندما يصور المسرحية على أنها عجينة تتطور فى يد مؤلفها، والأخرى من علم الأحياء عندما يرى فى المسرحية شجرة تنمو تحت إشراف بستانى، وليست مجرد بناء أصم تحت إشراف مهندس معمارى. وأحيانا تخرج الشخصيات عن طوع مؤلفها الذى يسعده ذلك طالما أنها تتمتع بالحيوية التى تدفع الأحداث والمواقف إلى آفاق جديدة طبقا للتسلسل المنطقى بين الأسباب والنتائج، دون الوقوع فى ثغرات تضعف من جماليات الشكل الفنى، أو إضافة زوائد تصيبه بالنتوءات والأورام القبيحة.

وهذه القوة الحيوية العضوية التى يتمتع بها العمل الفنى الناضج هى التى تمنحه القدرة على الصمود فى مواجهة اختبار الزمن، وعلى تجاوز حدود الأماكن والأقاليم والحواجز البشرية، كى يصل إلى بلورة الثوابت الإنسانية فى كل زمان ومكان. وهذه الثوابت مرتبطة ارتباطا وثيقا بعقل الإنسان الذى تميز به على بقية المخلوقات. فهو يسعى دائما إلى إدراك معانى الحياة وأسرار الكون.. وكان الفن بكل أنواعه من أهم الوسائل والأدوات التى حاول بها الإنسان فهم وضعه فى الكون. وعلى الرغم من أنه لم ولن يدرك سر الروح، فإنه قد وجد فى العلاقة العضوية والمثيرة بين الشكل والمضمون تلميحا فنيا وجماليا للعلاقة بين الجسد والروح. يقول الحكيم:

(إن الإنسان ليس مجرد جسم يتحرك فى محيط البيئة المادية، من ريف أو حضر، أو منزل، أو ناد، أو مكان عمل، مما درج بعض القصاصين عندنا على تسميته بالحياة الواقعية!.. ولكن الإنسان أيضا - فوق ذلك، وأكثر من ذلك - «عقل»، يتحرك فى عوالم فكرية!.. وهو «روح» يسبح فى معان شعرية!.. فالعناية بحياة هذا الجزء الأعلى من الإنسان هى التى تجعل من القصة أدبا رفيعا!.. لولا ذلك لما كان لمثل: «سوفوكلس» أو «تولستوى» أو «شكسبير» أو «جوته»، - ذلك المكان السامق فى الآداب الخالدة، فهم ما أرادوا أن يحكوا للناس مجرد قصص، ولكنهم أرادوا أن يبرزوا

لنا أعمق ما فى الإنسان!.. فما من واحد من هؤلاء قنع بتصوير بيئته أو لونه المحلى لمجرد التصوير!.. فإن «فولتير» لم يرسم لنا الفرنسيين فقط، و«شكسبير» لم يرسم لنا الإنجليز فقط، و«تولستوى» لم يرسم لنا الروس فقط، و«جوته» لم يرسم لنا الألمان فقط، ـ فهم جميعا ما رسموا حقا وما صوروا غير الإنسان!.. وما من واحد منهم أراد أن يصور الإنسان فى حياته القومية المحدودة ذات الألوان الصارخة العابرة،.. ولكنهم جميعا قصدوا أن يصوروا فيه شيئا خالدا!.. لمحنا منه فى ومضات تفكيرهم، وقبسات عبقريتهم.. شيئا هو فوق الإنسان ذاته!.. وهذا هو الذى جعلهم يقرءون فى كل بلد، وكل لغة، وكل زمن!.)

وهكذا كان الحكيم أول من نبه النقاد والمبدعين والمتذوقين العرب إلى سوء الفهم الذى ارتبط بنظرية المحاكاة عند أرسطو، والذى جعل الكثيرين يظنون أن أرسطو كان يعنى بالمحاكاة مجرد تقديم نسخة مكررة من الحياة ليس أكثر ولا أقل، أى تقليد ملامح البيئة المادية ومظاهرها المرئية الملوسة وليست ظواهرها الخفية الغامضة. فإذا كانت هناك ثمة محاكاة فى الفن، فهى محاكاة وبلورة وتجسيد وتصوير القوانين الخفية التى تحكم الحياة وتدفعها إلى اتخاذ مظاهر معينة. وبالتالى يساعد الفن البشر على إدراك هذه القوانين فيصبحون أكثر استيعابا للحياة وألفة معها.. فكل البشر يستطيعون رصد الملامح الخارجية والمادية للحياة، أما المفكرون والأدباء والفنانون فهم وحدهم الذين يستطيعون اختراق الظاهر وبلوغ الأعماق التى تكمن فيها القوانين وتصدر عنها فى الوقت نفسه. وهذا هو مّا قصده أرسطو بضرورة اختراق الفنان للمظاهر المؤقتة لبلوغ الظواهر الدائمة، وانتقاله من المواقف الخاصة المرتبطة بالمجتمع فى إطار زمنى محدد إلى الثوابت العامة المبلورة للنفس البشرية. يقول الحكيم:

(ما من واحد من أولئك الخالدين، جرؤ على حمل القلم قبل أن ترسخ قدمه فى أعماق الثقافة المعروفة فى عصره، فقد كانوا يدركون أنهم ينشئون «أدبا» أى ذلك الشئ الذى يتصل اتصالا مباشرا بالجوهر الثابت فى كيان الإنسان.)

لكن الحكيم لايكتفى بهذا التنظير النقدى الشامل، بل يقوم بتطبيقه على الحياة الأدبية والثقافية المعاصرة له فى مصر كى يعرى سلبياتها ويكشف المتاهات الجانبية التى تعثرت أقدامها فيها نتيجة لعجز الأدباء عن استيعاب جوهر العملية الإبداعية.

يتخذ الحكيم من القصة مثلا على ذلك فيقول:

(لكن انتشار القصة - باعتبارها مطالعة سهلة - قد دفع الكثيرين إلى اختصار الطريق، والهرب من الجهد، واتخاذ القصة مركبا هينا، لايكلف أكثر من سرد حوادث محلية، وحبك مواقف سلبية، ووصف أشخاص، ورسم مناظر من الحياة الجارية: بأى أسلوب اتفق، ليطلق على هذا العمل الزهيد بعدئذ اسم الأدب المبتكر والخلق الأصيل.)

ولذلك أوضح الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر» عام ١٩٣٨ أن الأدب فى مصر لم يكن حتى مطلع القرن العشرين سوى حلية عاطلة فى معاصم الأدباء. لقد كان هؤلاء الكتاب لايعيشون على هامش المجتمع فحسب، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه أو الثراء. لم يكن الأدب فى مصر أداة فنية وجمالية ودرامية لبلورة شئون المجتمع وظواهر الحياة، ولم تكن أقلام الكتاب أجراس إنذار توقظ النائمين، بل كانت معازف، ينعس على أنغامها المترفون.

وفى الوقت نفسه أوضح الحكيم فى كتاب «فن الأدب» أنه لايعنى بذلك أن يتحول الأدباء إلى مجرد أبواق للدعاية لأفكار أو توجهات معينة بأسلوب تقريرى مباشر. ذلك أن الشكل الفنى شرط أساسى للإبداع الجمالى. ولهذا يشترط الحكيم ألا يكون تناول الأدب والفن لشئون البيئة، والزمن، والمجتمع، على نحو يشبه - سواء من قريب أو بعيد - ما تعرضه الصحف، أو الدعايات، أو المناسبات! فالشكل الفنى فى تفاعله مع المضمون الفكرى، لاتعنيه المادة الإخبارية الطارئة المتغيرة، بل يعنى بالجوهر الثابت، والقانون العام المستخلص مما يجرى فى الزمان والمكان. والقول بأن الأدب أو الفن وليد بيئته لايعنى فى كل الأحوال أن يكون هذا الأدب أو هذا الفن هابطا فى مستواه الفكرى إلى مدارك السوقة! فإنه مهما تكن البيئة بدائية وسوقية، فالفنان الرفيع يمكن أن ينتج فنا ساميا ورفيعا من بيئة متواضعة ومتخلفة حضاريا، لأن أداته فى التعبير الدرامى هى الشكل الفنى الجمالى والجميل. فالفن ليس صورة للطبيعة أو الحقيقة، إنما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال «إنبيق» الشكل الفنى. يقول الحكيم فى كتاب «تحت المصباح الأخضر»:

(إن العمل الفنى مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذى يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره، لأن العمل الفنى ليس مجرد المادة الأولية من الحوادث

الداخلة فيه، ولا هو ذلك اللحم والدم الذى يتكون منه جسمه. إن كان هذا هو كل شئ لاستطاع كل إنسان أن يكون فنانا، ولكان فى مقدور أى فرد من البشر أعطى مقدارا من اللحم والدم أن يصنع مخلوقا حيا.)

وفى كتاب «أدب الحياة» يؤكد الحكيم على أن شروط الشكل الفنى المتكامل تكمن فى الموهبة والثقافة والخبرة والممارسة الإبداعية التى تمنح الفنان القدرة والتمكن والإتقان والطمع فى الكمال. أما شروط المضمون الفكرى فتتمثل فى النظرة الإنسانية الشاملة التى تبلور كل ما يؤثر فى الإنسان، فى كل زمان ومكان، وما يدفعه إلى السمو بنفسه، وما يخطو بمجتمعه إلى مصير أفضل. كل ذلك فى إطار من المتعة الفنية الرائعة الراقية الباقية. يقول الحكيم:

(الإتقان والإمتاع والإنسانية.. تلك هى أهم صفات الأثر الأدبى والفنى فى نظرى. فمن أنتج فى الأدب أو الفن عملا غير متقن فى أسلوبه الفنى، ولا محكم فى تعبيره الأدبى، فقد وقع فى العجز الشكلى. ومن صنع عملا لامتعة فيه ولاروعة، فقد صنع شيئا آخر غير الأدب والفن. ومن صنع عملا متقنا ممتعا رائعا، ولكنه فاقد المعنى الإنسانى، والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع.. فقد صنع أدبا وفنا.. ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة، زهيد القيمة، كالزجاج البخس البراق، لا الجواهر النفسية الثابتة».

أما عن تأصيل الشكل الفنى النابع من تراثنا دون أن يتأثر بالأشكال الواردة من الثقافات والآداب الأخرى، فإن الحكيم يرى فيه مطلبا عسيرا. فليس من السهل استحداث شكل فنى مسرحى نابع من داخل أرضنا وباطن تراثنا، ورفض التقاليد الجمالية والدرامية التى بلورتها الأشكال الفنية خارج حدودنا رفضا باتا، إذ أن هذه الأشكال إنما هى حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحى فى موكب الحضارة المعاصرة. ومع ذلك يقول الحكيم فى كتاب «قالبنا المسرحى»:

(لكن.. مهما يكن من أمر فلاينبغى أن نقعد عن المحاولة.. ولقد فكرت فى ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل

مرحلة السامر.. هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية.. فما هى المرحلة السابقة على مرحلة السامر؟ إنها ولاشك المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص.. إنه العهد الذى ماكنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين.. فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة.. كانوا يجدون فى حكاية الحكاواتى للسير والملاحم، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح.. فالتأثير الذى كان يحدثه فى نفوسهم مثل هذه العروض كان عميقا.. ويكفى أن نذكر ما كانت تحدثه فى نفوسنا ونحن أطفال حواديت جداتنا وأمهاتنا عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال، وما كان يحدثه فى شبابنا الشاعر أبوربابة بروايته لحروب أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة.. وكيف كان الحضور يتخاصمون من شدة الانفعال.. فريق معجب بأبى زيد وفريق معجب بالزناتى.. وكان الشاعر الحاكى إذا وقف بحكايته عند انتصار أحد البطلين وهم بالإنصراف، صاح به الفريق الآخر وأقعده حتى يروى انتصار بطله هو الآخر.. كل ذلك بلا ملابس ولاديكور ولاخشبة مسرح ولاتمثيل.. إنما هو مجرد حكاية رجل موهوب يجيد الحكاية قد أحدث فى الناس هذا التأثير العجيب، الذى قل أن يوجد نظيره فى مسرح حقيقى، لانعدام الاتصال المباشر بين الحضور والممثلين فوق المسرح..

(هنا إذن المنبع الذى نستطيع أن نخرج منه بشئ.. فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبى منبعا آخر من تراثنا الأدبى فى روايات الأغانى للأصفهانى وفيما ورد عن الجاحظ والحريرى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار ـ وقد سبق أن نبهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن ـ فإننا يمكن أن نخرج برأى فى أمر الشكل أو القالب المسرحى الذى نحاول الكشف عنه.)

ويركز الحكيم على ضرورة أن يكون هذا الشكل الفنى للعرض المسرحى مصنوعا من هذه العناصر التى سبق ذكرها، كما أنه يجب على أى شكل فنى أصيل، مهما كان مغرقا فى المحلية، أن يكون صالحا لأن يجسد مضامين كل المسرحيات، على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ومن قديمة وعصرية. فإذا كانت المضامين الفكرية والاجتماعية والإنسانية محلية بطبيعتها، فإن الأشكال الفنية عالمية بطبيعتها أيضا.

وهذا لايعنى انفصالا بين الشكل والمضمون، بل يعنى أن الشكل الفنى بجمالياته المثيرة يستطيع أن يؤثر فى الإنسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان، وبالتالى فهو قادر على توصيل المضامين المحلية إلى كل البشر مما يدعم وحدة الوجدان الإنسانى. فنحن نسمى النموذج الأوروبى للمسرح شكلا عالميا لأنه استطاع أن يستوعب كل المضامين الفكرية والاجتماعية من الغرب أو الشرق على السواء. وهذا ما يفترضه الحكيم فيما يمكن أن نسميه الشكل العربى للمسرح، أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من كتاب المسرح العالمى أن يوظفوا الشكل العربى للمسرح فى صياغة أفكارهم ومضامينهم.

وهذا ما دعا إليه الحكيم حين وضع يده على منابع الإبداع المسرحى فى تراثنا، والتى تمثلت فى الحكاواتى والمقلداتى وأحيانا المداح إذا لزم الأمر. ولم يفرق الحكيم بين الرجل والمرأة فى القيام بهذه الأدوار المسرحية التى ستؤدى بلا خشبة مسرح ولاديكور ولا إضاءة ولامكياج ولاملابس. فكما كان الحاكى والمقلد والمداح والشاعر يقومون فى الماضى بأعمالهم أو أدوارهم بملابسهم العادية فى أى مكان ويحدثون أعمق الأثر، يفترض الحكيم أن يكون هذا الشكل الفنى للمسرح العربى بهذه البساطة التى تعود به إلى المنبع الصافى الذى يتصل مباشرة بالجوهر. ففى عصر السينما بمناظرها وملابسها وأضوائها المبهرة، لم يعد أمام الشكل المسرحى سوى الجوهر: وهو الاتصال الحى بين الفن والإنسان. إن الحاكى والمقلد والمداح لاينفصلون عن الناس لحظة، لأنهم بينهم، منهم وإليهم، بنفس الملابس العادية وفى أمكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية. فالفن هنا فن خالص يقوم على موهبة مجردة طبيعية لاتحتاج إلى سند من فنون أخرى، أى أنه الموهبة الأصيلة، العميقة، الواثقة من نفسها، التى لاتحتاج إلى أية مساعدات خارجية أو زخارف إضافية، ولاشك فإن عملية البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لصياغة آثار الحضارة التى نعيشها، هى عملية حضارية وثقافية من الطراز الأول. يقول الحكيم:

(نحن إذن ببعثنا الحاكى والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن فى استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى

بيراندللو ودرنمات.. كما أن في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى كل مكان وهو: «شعبية الثقافة العليا» أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمى الكبرى.. فإن هؤلاء الثلاثة وحدهم بملابسهم العادية، ملابس العمال فى بيئة مصانع، وملابس الفلاحين فى بيئة حقول، يستطيعون أن يتحركوا بسهولة ويذهبوا إلى أى مكان، بغير ديكورات ولا إكسسوار ولاملابس ولابهارج.. بمجرد نصوص عظيمة فى رؤوسهم وقلوبهم، يندسون فى طبقات الشعب حاملين للجميع بأبسط الوسائل أخلد ثمار الفن والفكر.)

ويرى الحكيم أنه على الرغم من بدائية الأشكال المسرحية المصرية أو العربية، فإنها تتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر التى وجدت أن منافسة السينما عبث لاطائل من ورائه، فشرعت فى تبسيط عمليات الديكور، واكتفت فى العروض ببعض الستائر والمدارج الخشبية، وبعض الخطوط الرئيسية، مبتعدين عن البهرج الزائد. فقد تنبه الفنانون والنقاد إلى أهمية العودة إلى المنابع البدائية فى الفن بصفة عامة. وسواء أكان المنبع البدائى فى شعوب أو قارات أم فى هبات أطفال، فالبدائية لم تعد تدل على جهل أو قصور بقدر ما تتكشف كل يوم عن مدلولات للتفوق تثير الدهشة. وهو ما أثبتته النظريات المسرحية الحديثة التى يقول عنها الحكيم:

(من هذه النظريات ما يقول إن جمهور اليوم قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعى الذى يرفض معه فكرة «التمثيل عليه» أى فكرة الإيهام المسرحى.. فهو لايكتفى بأن نقدم له اللعبة ولكنه يريد أيضا أن نقدم له كيف صنعت اللعبة.. إنه يريد أن يرى الثوب وبطانة الثوب.. إنه يريد أن يشارك فى الخلق، ولو بمتابعة أسرار الخلق.. إنه لايكتفى من الحاوى برؤية خدعه، ولكنه يريد أن يريه الحاوى كيف صنع الخدعة.. ولذلك لجأت بعض المسارح هناك أخيرا إلى أن تركب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض لاقبل ذلك..

(فالمقلد عندنا إذن إنما يقوم بكل ذلك، هو والحاكى.. فهما يعرضان أمامنا كل اللعبة على المكشوف.. وأقول «اللعبة» لأنهم كانوا عندنا بالفعل يسمون فى الماضى هذا العرض «لعبة» تأكيدا للناس أن هذا الفن لايريد إيهام أحد.. ومن الغريب أن

المسرحية فى اللغة الإنجليزية تسمى كذلك «لعبة» - وعلى من يريد البحث أن يتحرى عن أصل ذلك - وفى الفرنسية أيضا يلعب بمعنى يمثل.. على أن كل هذا لم يمنع من أن الفن المسرحى هناك إنما يقوم على الإيهام والتغطية...)

ولعل حماس الحكيم للفن البدائى أو العفوى أو التلقائى هو الذى جعله يرحب بعنصر الصدفة - إلى حد ما - فى بناء المسرحية، وتطوير شكلها الفنى، وتوليد الجديد من مضمونها الفكرى. فالصدفة ليست فى كل الأحوال عيبا، بل إن الحكيم يرى أنها فى بعض الأحيان ضرورة، وأن الفنان الذى يتجنبها عامدا متعمدا إنما يرتكب خطأ جسيما، لأنه يطرح عنصرا موجودا بالفعل من عناصر الحياة، ويلغى بإرادته سببا من الأسباب الطبيعية لكثير من أحداث الحياة. ويتفق الحكيم مع العالم الرياضى الفرنسى هنرى بوانكاريه فى أن الصدفة ليست خرافة، لكنها نتيجة قانون خفى من قوانين الحياة لم نكشف سره بعد. وإن كان بعض الفلاسفة والمفكرين يقولون إننا نسميها صدفة لأننا لم نتوقعها فحسب، لكنها فى جوهرها حتمية لأن وجود الإنسان لايمكن تصوره بدون عنصرى الزمان والمكان اللذين يصنعان كل الأحداث من خلال الإرادة البشرية، ومن هذه الأحداث ما نسميه الصدفة لأننا لم نتوقعها، فى حين أنها حتمية نتيجة للعلاقة الحتمية بين الزمان والمكان.

وقد لعب عامل الصدفة دورا كبيرا وحيويا فى مسرحيات بعض عباقرة الأدباء والشعراء دون أن يتهمهم أحدا بالافتعال أو التصنع أو الركاكة أو البناء الضعيف أوالمضمون الهزيل. يستشهد الحكيم فى هذا الصدد بمسرحية «أوديب الملك» لسوفوكليس الذى يعتبره رائدا للتراجيديا التى لم تقم إلا على أساس القدر والمصادفة، وكذلك مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير الذى لم يستطع تطوير مواقفها وتعقيد حبكتها، ثم فك عقدتها إلا باستخدام المصادفة فى كل خطوة. فلقد كان من الضرورى لحدوث المأساة من أن يقوم فراق بين روميو وجولييت بعد أن جمعت المصادفة بين قلبيهما برغم العداء المميت بين أسرتيهما. هذا الفراق حدث على أثر مصادفة أخرى تمثلت فى مقابلة روميو لغريمه تيبالت قريب حبيبته الذى وضعه القدر فى طريقه ليتحرش به، ويتبارزان، ويقتله. ويصبح مقام روميو فى المدينة مستحيلا. ثم تتوالى سلسلة متواصلة الحلقات من المآسى التى اقترنت بسوء المصادفات وقسوة الأقدار.

لكن الحكيم لايترك الحبل على الغارب للأدباء كى يستخدموا عامل الصدفة كمحرك أساسى للأحداث وتطويرها. فإذا كانت الصدفة عيبا فى حالات كثيرة فى الشكل المسرحى، خاصة عندما يفتعلها المؤلف كى يطور الشخصيات والمواقف طبقا لميوله الشخصية وليس طبقا لحتميات البناء الدرامى، فإنها تعتبر عيبا مباحا لمن كان فى عبقرية سوفوكلس وشكسبير. ذلك أن نظرة الحكيم الموضوعية، سواء على مستوى النقد أو الإبداع، تحلل كل قضية من جوانبها وأبعادها، وترصدها دون أن تميل إلى هذا الجانب أو ذاك، مهما كان الاختلاف أو التناقض بين هذه الجوانب أو الأبعاد. فهى نظرة تسعى إلى بلورة كل الإيجابيات الجمالية التى يمكن استخراجها من مثل هذه الجوانب أو الأبعاد حتى لو اعتبر بعضها سلبيا مثل المصادفات التى يمكن أن يوظفها الكاتب فى بنائه المسرحى، إذا كان مثل هذا التوظيف فعالا ومؤثرا وذا دلالات فكرية وجمالية إيجابية. يقول الحكيم فى كتابه «أدب الحياة»:

(من الممكن حقا للمؤلف أن يتحاشى المصادفة أو القدر فيما يؤلف من قصة أو مسرحية، وأن ينظم حوادثه على أساس منطقى صرف، وينسج خيوط عمله بمهارة ودقة كما ينسج الثوب أو البساط. ولكن هذا المنطق وهذه المهارة قد يكون فيهما المعول الخفى الذى يهدم صدق هذا الأثر الفنى. فإن الإفراط فى المنطق يدنى الفن من التصنع والافتعال لأن الحياة لاتسير كلها على المنطق الأدبى. والمؤلف الذى يعتمد على المنطق وحده فى نسج قصته قد يوصف بالمهارة التى يوصف بها المهندس البارع، والصانع الحاذق، وقد يدخل فى روع البسطاء منا أنه يصور لهم الحياة، ولكنه فى الحقيقة لايصور غير حياة نظرية هندسية جيدة الحبكة خلقها منطقه، ولكنها ليست الحياة كما نعيش فيها.

(إن الحياة الحقيقية ليست دائما جيدة الحبكة ولامنطقية الحوادث، لذلك كانت مصادفات «شكسبير» وقدر «سوفوكليس» أقرب أحيانا إلى الحياة من حبكة «إبسن» وبراعة برنارد شو». ليست المصادفة إذن بعيب فى الفن. ربما كان العيب فى بعض الأحوال هو سوء استخدام الفنان للمصادفة لا فى وجود المصادفة ذاتها.)

ويمكن أن نضيف إلى مفهوم الحكيم للصدفة أن معقوليتها أو مصداقيتها تتزايد كلما خضعت لقانون الاحتمالات، لأن الحياة نفسها ليست إلا سلسلة متواصلة من

الاحتمالات. أما إذا بدت الصدفة مستحيلة الوقوع إلى حد كبير، فإنها تفقد معقوليتها ومصداقيتها، وتبدو مفتعلة ومصطنعة، وبالتالى تتحول إلى ثغرة تخلخل من بناء المسرحية وتشعر المتفرج بالتدخل المقحم من الكاتب كى يواصل عرض مضمونه الفكرى. يقول الحكيم لألفريد فرج فى حواره معه:

(إن «المسرح» فى رأيى «هو القضية». ولو أنى ميال للحرية فى الفن، وأفضل أن يتسع الفن لكل مذهب وأسلوب.. أنا ضد الحصر من أى نوع بطبيعتى، ولكنى أريد أن أنبهك إلى أنه لا الكثير من مسرحيات شكسبير ولا الكثير من مسرحيات تشيكوف تعتبر من فن المسرح الحقيقى بمعناه الصارم. إن المسرح الحقيقى بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس وإبسن وشو - إلى حد ما - وسارتر وكامى وكل من اعتبر القضية هى قوام المسرحية التى منها يبدأ القضية، هى التى تقوده إلى الشخصية وليس العكس.)

ويقارن الحكيم بين المسرح والرواية فيقول:

إن المسرح فى جوهره قضية ومشكلة وليس حدوتة ولاعرضا لحياة. فمن يريد أن يحكى حدوته ويعرض حياة فليكتب قصة أو رواية. لكن ما يعرض لنا على مسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤيا الحياة وتتكون ملامح الشخصيات. إن الكاتب المسرحى يبدأ من القضية إلى الحياة بينما القصاص أو الروائى يبدأ من الحياة إلى القضية التى قد توجد فى روايته وقد لاتوجد.... ومع ذلك فلابد أن نفطن إلى أن الفكر ليس الخطابة، والقضية ليست المناظرة، والمناقشة الممثلة كما عند برنارد شو أحيانا.. ولاينبغى أن ننسى الفن ويجب ألا نخلص المسرح من مباذل الحدوتة والفرجة السهلة، ليقع فى المناظرة المملة. إن العاصم من ذلك هو الفن. هو الشكل الفنى وما يقتضيه من مواهب.

ولم تتوقف طموحات توفيق الحكيم فى التجديد والتجريب، بحيث أراد أن يستفيد من الإمكانات التعبيرية والفنية والدرامية لكل من المسرحية والرواية، فنشر ما أسماه بالمسرواية تحت عنوان «بنك القلق» التى بدأت جريدة الأهرام فى نشرها مسلسلة فى ٣ يونيو ١٩٦٦، وصدرها بجملة جاء فيها: «أريد عقد زواج بين المسرحية والرواية»، وقسمها بالتبادل بين الفصول الروائية التى تعتمد على السرد والوصف، وبين المناظر

المسرحية التى تنهض على الحوار والنقاش: عشرة فصول وعشرة مناظر بالتساوى بحيث انتهت المسرواية بالفصل العاشر الذى تلاه المنظر العاشر. وكان جون ستاينبك الأديب الأمريكى قد سبق توفيق الحكيم فى هذا النوع النادر من التأليف الأدبى عندما كتب «عناقيد الغضب» عام ١٩٣٩ . لكن لم يكرر كل منهما التجربة لصعوبتها ووعورتها، إذ يبدو أنها وقعت فى الفجوة التى تفصل بين الشكل الفنى لكل من الرواية والمسرحية بدلا من أن تستفيد من كليهما. لكن لابد أن نسجل للحكيم فى هذا المجال قصب السبق والريادة، إذ أن روح التجديد والتجريب عنده لم تخفت فى يوم من الأيام. فقد استطاع بوعيه النقدى الحاد أن يرتاد آفاقا جديدة لم يرتدها أحد من قبل. ولم يدخل فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة لأن بصيرته النقدية، ورؤيته العميقة، وثقافته الشاملة، كانت خير دليل له فى ابتكار الأشكال الفنية الأصيلة وبلورة المضامين الفكرية الثاقبة.

الفصل السادس

التصوير الدرامى للشخصيات

تلعب الشخصيات دورا حيويا للغاية فى مسرح توفيق الحكيم، وكذلك فى رؤيته النقدية سواء على مستوى الشكل الفنى أو المضمون الفكرى. وقد وضع منظورا نقديا لمفهومه لدور الشخصية الدرامية سواء لمسرحياته أو مسرحيات الآخرين التى تناولها بالنقد والتحليل. وهذا المنظور وضع الشخصية فى مركز الصدارة أو فى موقف البطولة لدرجة أنه اعتبرها ظاهرة طبيعية أن تكون الشخصية هى البطل والعمود الفقرى للأحداث والمواقف، بل واسمها هو عنوان المسرحية أيضا. ففى مسرحه نجد «بجماليون»، و«سليمان الحكيم»، و«الملك أوديب»، و«إيزيس»، كما فى مسرحيات الرواد الذين تناولهم بالدراسة والتحليل مثل سوفوكليس، وشكسبير، وكورنى، وراسين، وإبسن، وتشيكوف، وبرنارد شو، وسارتر، وكامى وغيرهم. فإذا لم يكن اسم البطل هو عنوان المسرحية، فإن الرمز أو المعنى فى العنوان يشير بأسلوب درامى لماح إلى البطل كما فعل إبسن فى مسرحية «البطة البرية» وتشيكوف فى «طائر النورس».. إلخ.

ونظرا لأن المسرح عند الحكيم هو فى جوهره قضية، فلابد أن تعمل الشخصيات على تجسيد الجوانب والأبعاد المختلفة لهذه الشخصية. فالقضية هى التى تقود الكاتب المسرحى إلى الشخصية وليس العكس كما يحدث فى الإبداع الروائى. والرمز ما هو إلا انعكاس لشمولية الفكرة الى تقوم عليها المسرحية، وهذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها، فهى ليست فكرة تخص أحد الناس، حتى لو كان بطل المسرحية، دون غيره، ولكنها رمز لطابع بشرى شامل، كفكرة صراع الإنسان مع الزمن مثلا فى «أهل الكهف». فإذا كان يتحتم على الشخصية أن تعبر عن نفسها وبيئتها وآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها، وليس عن آراء المؤلف وتوجهاته الفكرية والسياسية بحيث لاتصبح متحدثا بلسانه أو بوقا له، فإنها فى الوقت تعبر عن معان ودلالات إنسانية أكبر من كيانها وأشمل من وجودها الذى يحطم الزمان والمكان والواقع لكى تمثل الإنسان فى أى زمان أو مكان. ويعرف الحكيم الشخصية فيقول:

(والشخصية عندى نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس.

الشخصية عندى شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم. فمشلينيا بطل «أهل الكهف» لايتميز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس، وإنما هو يمثل كل الناس فى مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن.. أى الخلود. فإذا شئت فقل إن مسرحى بذلك مسرح أقنعة. إن مسرحى خليط من كل هذه الصفات، لأن أساس المسرح من حيث الشكل هو المسرح الإغريقى.. والمسرح الإغريقى يتميز بكل هذه العناصر.)

وقد يختلف النقاد مع الحكيم فى مفهومه للشخصية الدرامية على أساس أن من حق هذه الشخصية أن تمتلك حياة خاصة بها تمكننا من التعرف عليها بعيدا عن هذا التجريد، ذلك أن معظم الشخصيات المسرحية لاتدافع عن قضية بقدر ما تدافع عن وجودها، وحتى لو كانت هناك قضية إنسانية عامة فإنها لاتنفصل عن وجودها الذاتى الخاص للغاية. ومع ذلك فإن موقف الحكيم النقدى من المرونة والرحابة بحيث يستوعب الآراء الأخرى التى تبدو مناقضة لمفهومه للشخصية التى لاتتميز بصفات تنفرد بها عن سائر الناس لأن دلالتها أو مصداقيتها الدرامية من العمومية بحيث تجب أية بوادر للخصوصية، فيقول مثلا فى حواره مع ألفريد فرج:

(إن شكسبير خرج عن هذا النطاق الصارم أحيانا ليعرض حدوتة جميلة جدا كاملة التفاصيل. فهو قصاص مسرحى أو روائى مسرحى وشاعر قصصى يعرض فوق منصة المسرح عملا رائعا متبرجا شائقا ليتابعه الناس. فهو «باستثناء هاملت» إنما يعرض شخصيات وحكايات هى من صميم فن الرواية أو القصة. والدليل على ذلك نجاح أعماله نجاحا ساحقا عندما حولها تشارلز لام إلى قصص راجت رواج المسرحيات وأكثر. أما هاملت فهى تعرض قضية فكرية وفلسفية.. نعم، ولكن شكسبير مع ذلك باعداها كثيرا هى الأخرى عن الإطار والقالب السوفوكليسى المركز، وعن الإطار والقالب التراجيدى لخلفاء سوفوكليس فى القرن السابع عشر: كورنى وراسين. هؤلاء كانوا يركزون القضية العقلية والعاطفية. وهذا التركيز هو أهم ما يميز فن المسرح التراجيدى..)

ولذلك تأثر مفهوم الشخصية عند الحكيم بتفرقته الواضحة والمحددة بين الشكل المسرحى والشكل الروائى. فالشخصية المسرحية لاتملك حرية الشخصية الروائية فى التفكير والسلوك، لأن المسرح فى جوهره قضية ومشكلة وليس حدوتة ولاسردا ولاعرضا

الحياة. فمن يريد أن يحكى حدوتة ويعرض حياة مسهبة لشخصيات إنسانية متعددة ومتنوعة، فإن مجاله هو القصة أو الرواية، لكن ما يجسده المسرح على منصته هو مشكلة أو قضية تتكون منها ملامح الشخصيات وتتشكل نظرتها إلى الحياة وبالتالى سلوكها نحو الآخرين. فالكاتب المسرحى يبدأ من القضية إلى الشخصية بكل ملابساتها ودلالاتها فى حين يبدأ القاص أو الروائى من الشخصية الإنسانية إلى القضية الفكرية التى قد توجد فى روايته وقد لاتوجد، لأنها يمكن أن تكتفى بتصوير تيارات الحياة المتدفقة بكل تناقضاتها ومفارقاتها دون الإشارة إلى قضية محددة. ولذلك عرف النقاد واحدا من أهم أشكال الرواية بأنه «رواية الشخصية» التى بنى عليها عدد لايستهان به من الروائيين مجدهم مثل تشارلز ديكنز وغيره. يعود الحكيم إلى تقنين الشخصية المسرحية فيقول:

(الشخصية المسرحية تتجلى من خلال القضية والمشكلة. إن الروائى هو الذى يصنع الشخصية أولا ثم ينسج من حولها الحوادث والمشكلات والحيوات الكثيرة والإطارات المختلفة والبيئات.. حتى تراها أمامك فى أطوارها المختلفة وأدوار حياتها فى العمل والبيت والشارع. ولكن الشخصية المسرحية تتخلق من القضية والموقف. فنحن لانعرف من أوديب إلا ما له علاقة بقضيته ومشكلته.. أما ما عدا ذلك ففى الظلام لانراه ولانعلمه.)

هذا التكثيف أو التجريد الدرامى الذى يرفض التعامل مع أى ملمح غير وظيفى فى السياق المسرحى، هو شرط جوهرى عند الحكيم كى تصبح القضية هى البطل الحقيقى فى المسرحية. ومع ذلك فالتجريد هنا لايصل إلى درجته المتطرفة الموجودة مثلا فى مسرحيات بيكيت ويونسكو وغيرهما. ذلك أن الحكيم المجدد والمجرب لم يرفض المسرح الفكرى التقليدى فى بنائه ورسم شخصياته ومنطق هذه الشخصيات والمواقف التى تمر بها. لكن العنصر المميز للمسرح الفكرى - الذى كرس له الحكيم حياته - هو أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا أو مشكلة شخصية بحتة بقدر ما هو قضية فكرية. هذا ما وجده الحكيم فى مسرح إبسن وبيرانديللو وبرنارد شو وجيرودو وستريندبرج وسارتر وكامى وشكسبير إلى حد ما فى «هاملت». فقد كان الذى اهتم به الحكيم فى شخصية هاملت - ومعه نقاد كثيرون - ليس هو عاطفة كراهية زوج أمه أو حبه لأوفيليا، فهذا الحب على شاعريته الرقيقة لم يكن المقصود بالمسرحية، ولم يستلفت

النظر بشكل أساسى. وإنما الذى قامت عليه المسرحية هو قلق هاملت الفكرى نفسه وشكه المضنى ومناقشته للحقيقة والوهم وحيرته إزاء ما أطلعه عليه الشبح، وتساؤله المعذب عما إذا كان الشبح من الحقائق التى يمكن أن يعول عليها فى اتخاذ موقف حاسم أم أنه مجرد خيالات. وكان لابد أن يموت هاملت فى النهاية لأنه ما كان له أن يعيش مترددا بين الوهم والحقيقة. ولذلك يرى الحكيم أن شخصية هاملت فى هذا الجانب أقرب للفلسفة والفكر، وأنسب للبناء التراجيدى.

ومع ذلك لايعنى الحكيم أن المسرحيات التى تهتم بالشخصيات المتبلورة أمام خلفية اجتماعية عريضة تخلو من الفكر وقضاياه. ذلك أن كل مسرح ناضج وراق لابد أن يكون أساسه فكريا. وفى مجال الفن عموما لايوجد عمل فنى رفيع دون أن يكون منطويا على فكر إنسانى راق، حتى ولو لم يجسده بصورة واضحة. كذلك لاتوجد شخصية مسرحية يمكن أن تتحرك فى فراغ فكرى مطلق. فحتى تشيكوف وهو يقدم البانوراما الاجتماعية النابضة بالحياة والمشاعر، فإن فكره الاجتماعى والفلسفى والإنسانى هو العصارة الخفية التى تجرى داخل شخصياته. ولذلك يؤكد الحكيم أن ما من عمل فنى عظيم على الإطلاق إلا وكان الفكر نخاعه، وكانت شخصياته التجسيد الحى لهذا الفكر بكل دلالاته وأبعاده. أما العمل الفنى الخالى من المضمون الفكرى فإنه عبارة عن امتاع رخيص وتسلية عابرة، وشخصياته لاتزيد فى دلالاتها عن مهرجى السيرك.

وفى بعض مسرحياته لم يلتزم الحكيم بالمنطق الفكرى الصارم الذى ركز عليه مرارا فى كتاباته النقدية، أو بما وصفه بالروح الإغريقى الذى يجرد الشخصيات من كل ما ليس له صلة بصلب القضية الفكرية المطروحة فى المسرحية. فكانت مسرحيات الحكيم هذه أقرب إلى تصوير بعض شخصيات المجتمع ونقد بعض مظاهر حياتنا العصرية، على حد قول الحكيم لألفريد فرج:

(إن من واجب الكاتب المسرحى فى عصورنا الحديثة أن تكون له مهمة المساهمة فى تصوير ونقد وتطوير وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذى يعيش فيه ويرى أنه فى حاجة إلى قلمه كمواطن يساهم فى الإصلاح.)

وهذا لايعنى أن الحكيم ينقض ما سبق له أن قننه نقديا من قبل، بل يعنى أن الأسبقية والريادة عنده للإبداع الفنى الذى أدت ابتكاراته دائما إلى تطوير نظريات النقد

التى لم تستطع أبدا أن تتحول إلى قوالب جامدة أو قيود معوقة لانطلاقات الإبداع، خاصة الشخصيات التى يفترض فيها أنها تبلور النماذج الإنسانية الواردة من تيارات الحياة المعاصرة والساخنة والمتدفقة، والتى يمكن أن تتحول إلى مجرد أنماط جامدة خالية من الحياة المقنعة إذا ما تم صبها فى قوالب النماذج السابقة.

والشخصيات الدرامية المقنعة عند الحكيم هى الشخصيات التى تفكر وتسلك طبقا لطبيعتها وكيانها وفهمها لطبيعة الحياة وظروف المجتمع الذى تعيش فيه. ولذلك تحمل هذه الشخصيات قدرها فى داخلها، إذ أن القدر لم يعد مفروضا عليها من الخارج، من آلهة غامضة يمكن أن تجعل منها ألعوبة بين يديها. ويتخذ الحكيم من شخصيات شكسبير أدلة حية على هذا الأسلوب فى التصوير الدرامى للشخصيات، وذلك فى كتابه «فن الأدب» الذى يقول فيه:

(يخيل إلىّ أن كل شخص يحمل قدره فى طيات طبيعته، فليس فى كل الأحوال تهبط الأقدار من السماء على رءوس الناس - ولكنها تصعد أحيانا من طبيعة نفوسهم - بل إن تصرفات الإنسان أمام الأحداث هى فى الغالب صورة من طبعه ونفسه!..

(ربما كان فهم الإنسان على هذا النحو هو الذى جعلنا نرى فى «شكسبير» عبقرية عالمة بطبائع البشر، فهو فى مأساة «عطيل» صور لنا قائدا مغربيا، أسود اللون، حاد الطبع، قليل التأمل، بالغ الجرأة، ساذجا إلى حد الحمق، طيب النفس إلى حد البساطة!.. هذا الرجل قد أحب زوجته «ديدمونة» حبا مبرحا، فلما سعى بينهما الدساس المخادع «ياجو» بالوقيعة، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه، تحالفت كل عناصر تلك الطبيعة المركبة فى «عطيل»، وتجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار وطبعه الحاد ورعونته وجرأته، إلى غباوته وسذاجته. فأدى كل ذلك إلى الكارثة، وكان ينبغى أن يؤدى إليها، فهو لم يحاسب نفسه طويلا ولم يتردد كثيرا، ولم يقلب الأمر على وجوهه، ولم يتأمل ولم يتشكك، بل هجم على زوجته الرقيقة البريئة يقتلها ويقتل نفسه، وقد علم ببراءتها بعد فوات الأوان!.)

أى أن خلق الإنسان مقدر عليه كما يقول المثل العربى الشهير. فلو كان خلق عطيل مختلفا وتمهل وبحث وحقق ثم تيقن لكان شخصية أخرى غير عطيل بطبعه الذى عرف به، ولاختلف قدره تماما، ولأنتج مسرحية مختلفة تماما. ففى المسرحيات التى يلعب فيها البطل دور العمود الفقرى للأحداث ومحور مواقفها، يتشكل بناؤها الدرامى وبالتالى

مضمونها الفكرى طبقا لطبيعة هذه الشخصية المحورية. وهو المنهج الذى يجده الحكيم مطبقا على معظم المسرحيات التراجيدية الكبرى مثل «هاملت» التى يقول عنها الحكيم:

(مأساة أخرى لـ «شكسبير» تصور لنا شخصا آخر هو «هاملت»! كل ما فيه يناقض شخصية «عطيل»، فهو من أبناء الشمال بارد الطبع، أشقر الشعر، عميق الإطلاع، كثير التأمل، معقد النفس! هذا الرجل قد علم أن عمه قتل أباه وتزوج من أمه!.. علم ذلك من شبح أبيه نفسه!.. ظهر له ورآه بعينه، مع الرفاق والحراس، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله.. ويستحلفه بقسم رهيب، ثلاث مرات، أن يثأر!.. ولكن «هاملت» لايقدم، بل يظل يقلب الأمر على وجوهه، ويتشكك بما سمع بأذنه، وفيما رأى بعينه، ويمضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق.. والمشاهد يرى كل هذا التردد، ويكاد يصيح به: «فيم كل هذا التأمل والتفكير؟.. أقدم! انتقم!..»، ولكنه لو أصغى إلى هذا القول، وأقدم من الفور دون تأمل أو بحث، لكان شخصا آخر غير «هاملت» بطبعه الذى عرف به.)

وهذا ما يعتبره الحكيم لمحة من لمحات عبقرية شكسبير، إذ أنه قبل أن يخلق المأساة أو الكارثة، خلق الشخصية التى تصنعها، وقبل أن يخلق الشخصية، خلق الطباع التى لابد أن يصدر عنها تصرف الشخصية، وبالتالى فإن كل عناصر الشكل الفنى والمضمون الفكرى تصبح فى غاية الاتساق والتناغم، فى سلسلة متصلة الحلقات من الأسباب والنتائج، ولاتحمل فى طياتها أية زوائد أو نتوءات أو ثغرات. ولذلك يحتم الحكيم على كل المسرحيين العرب أن يدرسوا شكسبير دراسة تحليل وفحص وتمحيص حتى يستطيعوا وضع أيديهم على أسرار صنعته وأصول منهجه وخبايا عبقريته.

ثم ينتقل الحكيم فى تحليله لأساليب التصوير الدرامى للشخصيات إلى أفق آخر، فيوضح أن عباقرة الكتاب من أمثال شكسبير يبتكرون شخصيات تملك من الحيوية والمصداقية والإيحاءات المقنعة ما يمنحها وجودا خارج النصوص الدرامية التى وجدت فيها. وقد تكون هناك شخصيات خيالية لم تتواجد أصلا فى الحياة، ومع ذلك يصبح وجودها أقوى بكثير من أشخاص وجدوا بالفعل. بل هناك من البشر من يولد ويعيش ويموت، وتنتهى سيرته كأنه لم يوجد على ظهر هذه الأرض، فى حين أن قراء الأدب ورواد المسرح يستشهدون فى حياتهم العملية بأقوال ومواقف شخصيات لم توجد إلا بين صفحات القصص والروايات والمسرحيات أو على منصة المسرح أو على شاشة السينما.

يقول الحكيم:

(قوة الخلق الفنى لشخصية قصصية لاتكون فقط فى حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسها، بل فى حياتها خارج القصة، فى حياتها الممكن استمرارها على وجوه أخرى فى رءوس الناس!.. فقصة «روميو وچولييت» مثلا قد بلغ خلق أشخاصها من القوة حدا يمكن أن يمنحهم حياة جديدة فى نفس القارئ غير الحياة التى رسمها «شكسبير».)

فقد أصبح اسم روميو علما على كل عاشق ولهان عبر التاريخ، وكذلك اسم جولييت التى خلدتها عبقرية شكسبير. أى أن الشخصيات الدرامية العظيمة تستطيع أن تخترق حواجز الزمان والمكان وتفرض ظلها على البشر الأحياء الذين يدبون على الأرض فى كل زمان ومكان. ذلك أن عباقرة الأدب والفن استطاعوا أن يتوغلوا فى أغوار النفس البشرية وكهوفها المعتمة ودهاليزها الغامضة لكى يضعوا أيديهم على الدوافع الخفية الكامنة فى مظاهرها السلوكية، أى الثوابت الإنسانية التى لاتختلف باختلاف الزمان والمكان. ومن هنا كانت استجابتهم وتأثرهم البالغ بهذه الشخصيات الدرامية الخيالية التى أصبحت تشارك البشر الأحياء الحقيقيين حياتهم الفعلية على الأرض.

ويرصد الحكيم بوعيه النقدى الجاد ظاهرة أخرى مرتبطة بعلاقة المؤلف بالشخصيات التى يبتكرها. ذلك أنه من الطبيعى بل ومن الحتمى أن تكون للمؤلف جنسية معينة، وثقافة وبيئة وعصر وتربية خاصة به. لكن هذه كلها لاتشكل قيدا عليه فى ابتكار شخصيات من أزمنة وأمكنة مختلفة فى كل شئ معه: الجنسية والثقافة والبيئة والعصر والتربية. إذ أن هذه كلها متغيرات لاتؤثر فى ثوابت النفس البشرية وجوهرها الذى حفظ لها شخصيتها المتميزة، بكل سلبياتها وإيجابياتها، بكل ثغرات ضعفها ومكامن قوتها، بكل إحباطاتها وطموحاتها، بكل آلامها وآمالها، عبر التاريخ. صحيح أن الأديب أو الفنان يصور هذه المتغيرات الاجتماعية فى أعماله، لكنها مجرد وسيلة إلى غاية أعمق وأبعد وتتمثل فى الثوابت الإنسانية التى هى قاعدة الانطلاق والوصول لكبار الأدباء والفنانين. أما الأديب الذى يقتصر فى تصوير شخصياته على هذه المتغيرات، فإن هذه الشخصيات سرعان ما تندثر بمجرد زوال هذه المتغيرات التى لايمكن أن تثبت على حال، أما الشخصيات الدرامية التى خلدت فهى تلك الشخصيات التى جسدت الثوابت الإنسانية وضربت على الأوتار الحساسة والمشدودة داخل النفس البشرية،

فوجدت لنفسها صدى وأثرا عميقين داخل كل البشر وعبر كل العصور، لأنها تجاوزت كل الحدود والأسوار التى تفصل ما بين البشر.. يقول الحكيم:

(من أراد أن يقنعنا أنه مؤلف مبتكر كتب تحت عنوان كتابه: «قصة مصرية» ووضع خطا تحت هذه العبارة، ثم جعل أشخاصه كلهم من الأحياء الوطنية بملابسهم الشعبية وأحاديثهم العامة، والويل له إذا أدخل شخصية راقية أو أجنبية فى قصته، فإنه يتهم عندئذ فى سذاجة صبيانية بأنه متأثر بأدب أجنبى، وتلك فى نظر مثل هذا التفكير جريمة ما بعدها من جريمة.

(ما من شك أن مثل هذه النظرة تضحك أديبا من أدباء البلاد التى قويت فيها الشخصية، فما من أحد فى بلاد الإنجليز مثلا أو فى غيرها يرتاب فى أن «شكسبير» هو قمة الأدب الإنجليزى، فإنه يدرس فى الجامعات على أنه خير من يمثل الأدب الإنجليزى، ومع ذلك فإن أكثر موضوعات «شكسبير» منقول عن آداب أجنبية، وأن أكثر أشخاصه ليسوا بإنجليز، فشخصية «روميو» وشخصية «جولييت» إيطالية، وشخصية «عطيل» مغربية، و«تاجر البندقية» يهودى، و«هاملت» دانمركى، وهكذا وهكذا.. ولكن هذا لم يمنع من أن أدب «شكسبير» نفسه هو الإنجليزى، فليست العبرة بالشخصية المصورة، بل العبرة بالفنان الذى يصورها.)

فالأديب لايستطيع أن يهرب من جنسيته وثقافته وبيئته وعصره وتربيته، حتى لو أراد، لأنه من المعروف أن الأديب الذى يفشل فى أن يكون ابن عصره لايستطيع أن يكون ابن أى عصر آخر. لكن سلاح الأدب فى يده سيجعل من هذه العوامل الشخصية والاجتماعية مجرد قاعدة للانطلاق إلى آفاق قد لاتمت إليها بصلة سوى صلة الإنسانية. يضيف الحكيم قائلا فى كتاب «أدب الحياة»:

(بل لقد قام فن برمته فى أوروبا قوامه «غرابة الموضوع والشخصية» ذلك الذى يسمونه الفن «الإكزوتيك». تجده فى فرنسا فى أدب «بيير لونى»، وفى إنجلترا فى أدب «لويس ستفنسون»، وفى ألمانيا فى بعض أدب «جوته» و«هاينى». كما أننا نجده فى فن التصوير عند «فان جوخ» وغيره ممن صوروا البقاع الغريبة والبلاد البعيدة. كل هذه الموضوعات والشخصيات والبقاع والبلاد لم تخرج الأدب أو الفن الذى تناولها وعالجها عن شخصيته وجنسيته وطابعه. ولقد أدرجت وحسنت كل هذه الآثار فى تاريخ الأدب أو الفن القومى الذى ينتمى إليه أصحابها من الأدباء والفنانين.)

فالأدب والفن محليان بطبيعتهما، أما العلم فعالمى ولاوطن له. فليست هناك كيمياء إنجليزية أو فيزياء فرنسية أو رياضيات أمريكية.. إلخ. فى حين هناك أدب مصرى أو إنجليزى أو أمريكى أو روسى أو فرنسى أو ألمانى أو إيطالى.. إلخ، مهما تناول هذا الأدب أو ذاك من شخصيات لاتمت إلى جنسيته بصلة.. يقول الحكيم:

(ولاريب عندى فى أن أدبنا المصرى يوم يطمئن إلى استقلال شخصيته وقوتها، ويطرح عنه مركبات النقص والضعف، سينبذ كل هذه المخاوف الصبيانية، وهذه الحركات المفتعلة، والمواقف المضحكة، ويتناول ما يشاء من الموضوعات، ويصور ما يشاء من الشخصيات الأجنبية والمصرية، ويصف ما يشاء من البلاد البعيدة والقريبة، وهو مدرك مع العالم كله أنه إنما يختم بطابعه الشخصى كل ما يمسه من موضوعات، وما يستلهمه من شخصيات.)

ونظرا لأن الرؤية النقدية عند الحكيم لاتنفصل عن الطاقة الإبداعية، فقد أوضح لنا أن النقاد والدارسين الأجانب الذين تناولوا مسرحياته التى جسدت شخصيات غير مصرية وغير عربية وغير شرقية مثل «بجماليون» و«الملك أوديب»، كانت تحمل فى طياتها روحا مصرية وعربية وشرقية فى آن واحد. وهذه ظاهرة متوقعة وطبيعية للغاية لأنه لايوجد أديب يستطيع أن يهرب من روحه التى تمنحه بصمته المميزة بين الآداب الإنسانية الأخرى. أما فى الشخصيات المصرية أو العربية أو الشرقية مثل «إيزيس» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» فقد ازدادت هذه الروح تألقا. فعندما كان يعيش فى حى مونمارتر الشهير فى أثناء إقامته فى باريس، وجد أن هذا الحى الباريسى الصاخب صورة متجسدة فى ذهنه لشهرزاد برغم بعد الشقة الزمنية والمكانية والحضارية بينهما. يقول لصديقه الفرنسى جان فى كتاب «تحت المصباح الأخضر»:

(إن مونمارتر هى شهرزاد. وإنى لو عرفت الحقيقة، ما قطنت هذا الحى عبثا، ولسوف تقرأ «شهرزاد» وتتعرف فيها ملامح مونمارتر. إن ««شهرزاد» فى نظرى لم تكن يوما قصة الخيال والبذخ والخرافة كما فهمها الشاعر «كاتول منديس» فى قصيدته.. والموسيقى «رمسكى كورساكوف» فى قطعته السيمفونية، لكنها عندى قصة الفكرة والحقيقة العليا. قصة الروح التى خرجت من المادة. كذلك مونمارتر التى اشتهرت بلهوها وانغماسها فى بؤرة المادة.. أى روح تخرج منها كل يوم فياضة بالخلق والإبداع! مونمارتر هى تلك المرأة اللعوب ذات الروح العميقة، هى غانية تنام النهار وتسهر الليل، تكشف

لعشاقها محاسن الحياة وأسرار الحياة. هى أيضا كشهرزاد تعمر الليل بأقاصيصها وحكاياتها عن الحب والفن حتى الصباح، فتسكت عن الكلام المباح وغير المباح!

ولكن شهرزاد قالت ما عندها فى ألف ليلة وليلة، ثم سكتت سكتة الأبد لأن زوجها وعشيقها شهريار كان قد أصغى إليها وانبهر مما سمع فزالت عن عينيه غشاوة الماضى، وأبصر ما فى الحياة وما بعد الحياة من معان وأسرار، وأدرك أنه قبل أن يعرف شهرزاد ما كان إلا طفلا يلهو ويعبث كل ليلة بزوجة يقتلها فى الصباح. فإذا هو مع شهرزاد يرى فى الحياة أشياء أخرى غير مجرد اللهو والعبث. إن شهرزاد مُربية شهريار ومثقفته فى «ألف ليلة وليلة» قد صنعت منه رجلا. ثم صيرته بعد ذلك شيئا آخر غير الرجل: ما بعد الرجل.. مونمارتر كذلك تدخلها طفلا يلهو فتصير رجلا يشعر ويحس ثم تتركها مخلوقا يتأمل ويفكر.. أى تأمل وأى تفكير؟ شهرزاد قامت بمهمتها فى ألف ليلة وليلة، أما مونمارتر فتقوم بمهمتها فى كل ليلة منذ مئات الأعوام.. لا مع رجل واحد.. لكن مع رجال كثيرين. لامع كل إنسان، لكن مع الإنسان الذى يصغى إليها ويجلس بين يديها يعرف لغتها ويفهم عنها وينفذ إلى روحها السحيق من خلال ظاهرها اللاهى الماجن المبتذل الخفيف.)

هكذا تمد الشخصيات ظلها عند توفيق الحكيم حتى تكاد تحتوى أهم معانى الوجود الإنسانى. فمثلا مر شهريار بكل الأطوار التى تعرفها الحياة الإنسانية، فعاش حياة الحيوان يوم كانت تقدم له فى كل ليلة عذراء يفتك بها فى الصباح. وعاش حياة القلب يوم عرف شهرزاد فأحب جوارها، ونسى القتل والفتك، وجلس إليها ينظر فى عينيها ويصغى إلى قصصها. ثم عاش حياة العقل يوم أيقظ فكره حديث شهرزاد واتسعت أمام بصيرته آفاق عوالم ليس لها حدود، فنهض على قدميه، وانطلق يهيم فى أجواء الفكر العليا، وفتنه حب المجهول واستكشاف المستور، ولم يسعفه العلم فلجأ إلى السحر، ولم يطفئ غلته السحر فعاد إلى الفكر، وضاقت به الأرض، فتطلع إلى السماء. ولكن السماء لايرقى إليها البشر، وهو لايريد العودة إلى الأرض التى سئمها واستنفد متعها المادية والنفسية. لقد فرغ من كل شئ، وشبع من كل شئ، ولم يعد على هذه الأرض شئ يغريه البقاء إلا أن يعرف ما لم يسمح لبشر أن ينفذ إليه، تلك لذته الوحيدة التى بقيت له، وذلك هو خيط الأمل الذى يربطه بالحياة. ولقد أصابه فى ذلك ما يشبه الخبل. فهو يمضى الليل يتطلع إلى نجوم السماء كأنه يسألها أن تجيب عن أسئلة فكره الحائر الذى

هد بناء جسمه الكليل. فثار على الجسم الذى اعتبره سجنا له. وسجن الجسم هو «المكان» كما أن سجن الماء هو «الوعاء». فرأى أن يفر من جدرانه بالسفر والرحيل، فطوف فى البلاد والقفار حتى وجد نفسه آخر الأمر يعود إلى حيث بدأ المطاف، وأدرك أن ليس فى السفر سوى تغيير إناء بعد إناء لكن الماء يظل سجينا. فواصل الهرب من الجسم والمكان فى غيبوبة القنب والدخان.

لم تتركه شهرزاد بل كانت ترقبه فى عطف ويأس وهى تدرك أنه إنسان هالك لأنه ترك الأرض ولم يبلغ السماء، فظل معلقا بينهما ضحية للقلق والضياع. لم تجد مناصا من إعادة شهريار إلى الأرض إذا أريد له الحياة. فلجأت إلى «العبد» كى يعينها على إيقاظ «الحيوان» المحتضر فى أعماق شهريار، لكن التجربة فشلت فكان على شهريار أن يختفى من مسرح الوجود.

ونظرا لأن وجود الشخصيات فى هذه المسرحية يمتد خارج حدودها الزمانية والمكانية، فقد ظل الحكيم منذ أن كتبها وهو يفكر فى إرجاع هذا الملك التعس فى مسرحية أخرى بعنوان «عودة شهريار».. لكنه وجد أن أمرعودته عسير بل مستحيل، لأنه لن يعود بالطبع كما ذهب. إذ لافائدة عندئذ من المسرحية الجديدة على حد قول الحكيم:

(لابد إذا من أن يعود شخصا آخر. وهنا الصعوبة: ما الذى سيعيد هذا الرجل؟ إنه كان قد ذهب فى تلك اللحظة التى ينبغى أن تقف عندها كل حياة بشرية. إن شهرزاد نفسها لم تستطع شيئا. فهل استطيع أنا؟ إنها قد رأت ما به، وأدركت أن شعرة بيضاء قد نزعت، وأنه ككل شئ فى هذا الوجود قد دار وصار إلى نهاية دورة. فإذا عاد فإنما يعود من أول الحلقة: مولودا جديدا يمر بطور الحيوانية من جديد ..)

هكذا كان الحكيم يؤمن بأن الشخصيات الدرامية الجديرة بالخلود هى الشخصيات التى تجسد الثوابت الإنسانية عبر العصور.. وكان للشخصيات النسائية فى مسرحياته نصيب الأسد فى هذا الخلود برغم اتهام الحكيم بأنه عدو المرأة. فقد كانت إيزيس عنده رمزا للمرأة والإلهة التى تشيع الحياة فى كل من تتعامل معه وتريد أن تجعل منه طاقة بناء متجدد. ذلك أن وجودها مضاد لكل مظاهر العدم والموات والضياع، فهى التى بعثت زوجها أوزيرس بعد موته، وأعادت إليه الحياة، لتجسد أسطورة مصر الخالدة. وكذلك شهرزاد التى بعثت زوجها شهريار بعد موت نفسه، فأعادت إلى إنسانيته الحياة

بعد أن خلصته من شخصية الملك الوحشى الذى كانت تقدم إليه فى كل ليلة إمرأة ليقتلها فى الصباح. وبذلك يمكن القول بأن الحكيم تحت تأثير افتتانه بايزيس، قدم تصويره الدرامى المتميز لشخصيات بطلاته من أمثال شهرزاد وبريسكا وعنان وغيرهن ممن يتمتعن بقدرات خارقة وطاقات بناءة قد لاتتوافر لكثير من الرجال. ذلك أن زمام المبادرة كان فى أيديهن فى معظم الحالات.

لكن الرؤية النقدية الثاقبة عند الحكيم للتصوير الدرامى للشخصيات كانت من الشمول بحيث لم تركز على مواطن القوة فى هذه الشخصيات فحسب، بل ألقت الأضواء الفاحصة على ثغرات الضعف الإنسانى أيضا سواء فى هذه الشخصيات نفسها أو فى شخصيات أخرى أساسية أو ثانوية. فهو يقول فى كتابه «زهرة العمر» فى خطاب له إلى صديقه الفرنسى أندريه: إنه لولا الضعف الإنسانى ما وجدت العواطف الإنسانية النبيلة والجميلة، التى تنتج أحيانا أرق الشخصيات الدرامية وأعظم السلوكيات الإنسانية. إن الضعف هو أيضا مظهر جمال فى بعض الأحيان. إنه جمال الإنسان الذى يمتاز به عن بطل أسطورى أو ملحمى أو شعبى لارقة فيه ولاشعور. ولذلك يعترض الحكيم على اعتبارنا الضعف البشرى نوعا من الوصمة أو النقيصة، فما دمنا قد وصمنا به إلى الأبد فلابد أن نحترمه أحيانا أو نلتمس له العذر أحيانا أخرى، بل ويمكن أن نستثمره ونحوله إلى فضيلة من فضائل البشر مثل الرقة والوداعة والتواضع والعذوبة وغير ذلك من الفضائل التى بدونها لايمكن احتمال الحياة.

هكذا فرضت الريادة النقدية للحكيم ألا يكتفى بممارسة الإبداع الأدبى والمسرحى فحسب، بل كان عليه أن يسلط الأضواء الفاحصة والتحليلية على كل أسرار الصنعة الأدبية والمسرحية وفى مقدمتها التصوير الدرامى للشخصيات، حتى يمهد الطريق لظهور جيل واع من النقاد الموضوعيين والعلميين. ولذلك تكلم بنفس الإسهاب والعمق عن أساليب إدارة الحوار الدرامى، وخصائص الأسلوب الفنى، وقضايا الإلهام والموهبة والحس الفنى، وحقيقة ما أسماه بالمسرح الذهنى، ونوعية العلاقة بين النص والعرض وغير ذلك من أصول الصنعة الأدبية والفنية التى خصصنا لها الفصول المتبقية فى هذه الدراسة.

الفصل السابع

إدارة الحــوار الدرامــى

للمسـرحيـة عند توفـيق الحكيم اعـتبار خاص، ذلك لأن الحوار - بما فيـه من ايجاز وتركيز - هى القالب الأدبى القريب إلى طبيعتـه المحبة للنظام والاتساق والمنطق وتوليد الأفكار والمواقف. فالفن عنده نظام، والنظام عنده هو الاقـتصاد، أى البيـان بلا زيادة ولانقصان. يقول فى كتاب «فن الأدب»:

(ربما كانت هذه الطبيعة عندى ميراثا قديما، من أثر رواسب شخصيتنا العتيقة، فالعرب كانوا يرون البلاغة فى الإيجاز، ومصر القديمة كانت ترى البراعة الفنية فى البناء والتركيز: فالهياكل الكبرى آية من آيات التصميم الهندسى الدقيق، والتماثيل العظيمة آية من آيات التفكير المركز ببساطة فى الحجر المجرد!.)

ويؤكد الحكيم أن الحوار يمثل التحدى الأساسى للكاتب المسرحى لأنه أداته الأولى وأحيانا الوحيدة فى التعبير عن عمله. فإذا اختار موضوعه الصالح والمناسب لبنائه الدرامى، فإنه لايملك الوسائل المتعددة المتاحة للروائى مثل السرد التقليدى، أو أسلوب الراوى على لسان صديق أو شاهد عيان، أو وصف تيار الشعور أو اللاشعور عند الشخصية، أو الاعترافات، أو المذكرات، أو اليوميات، أو الرحلات، أو الرسائل أو غير ذلك مما لايباح لمؤلف المسرحية المقيدة بأسلوب الحوار شكلا ومضمونا. فمهما حاول أن يبدو طليعيا أو ثوريا ضد الحوار التقليدى، فإنه سيجد نفسه مضطرا فى النهاية بأن تجرى الأحداث والمواقف أساسا من أفواه شخصيات تتحاور. وفى مثل هذا الحوار يجب على المؤلف ألا يظهر بينها، أو يتدخل فيما تقول ليصف ما غمض من أحوالها وتصرفاتها، ويعبر عن إحباطاتها وطموحاتها، فى حين أن هذا كله ممكن ومباح للقاص أو الروائى الذى لاحرج عنده - كلما غمض موقف - من أن يتدخل بنفسه واصفا، محللا، مفسرا ما يجرى فى رءوس شخصياته من أفكار، وما يحدث فى نفوسها من انفعالات. يقول الحكيم:

(هنا المؤلف المسرحى مغلول اليدين، مطلوب منه أن يخلق أشخاصا دون أن تقع

عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفا.. حديثهم - وحده فيما بينهم - هو الذى يجب أن يخلقهم.. هذا الحديث - بألوانه المختلفة - هو الذى يميز طباع كل منهم عن الآخر!.. لهذا يتعين - على المؤلف المسرحى - أن يتخير من الأشخاص من تعقدت حياتهم إلى الحد الذى يستطيعون معه أن تكون قلوبهم موضوعا لانفعالات مختلفة، ونفوسهم مظهرا لطبائع متباينة، وعقولهم قادرة على التعبير والافصاح.. ولقد كان مؤلفو المسرح فى القديم يتخيرون أشخاصهم من بين الملوك والأمراء وعلية القوم، يوم كانت الثقافة وما يتبعها - من تعقد الحياة والمشاعر والفكر - محصورة فيهم. فلما انتشر التعليم والتثقيف فى العصور الحديثة وشمل أهل الطبقات المتوسطة فى الحضر، تعقدت - تبعا لذلك، وتنوعت حياتهم وعواطفهم وعقولهم، - اتجه المؤلف المسرحى إلى هذه الطبقة الوسطى ينتقى من بينها أشخاصه، وهو لهذا السبب قلما يترك الحضر، ويتجه إلى الريف، فإن عدد المسرحيات التى اتخذت من الريف موضوعا، ضئيل جدا فى تاريخ الآداب المسرحية قديمها وحديثها.)

ويعلل الحكيم هذه الظاهرة بأن حياة أهل الريف الهادئة التى تجرى على نمط واحد، وحواراته التقليدية الزاخرة بالحشو والاطناب والتكرار، قلما يمدون المؤلف المسرحى بما يحتاج إليه من حوار لماح مركز، وأحداث تكشف عن أغوار النفوس وغرائب الأخلاق، فضلا عن مظاهر الطبيعة فى الريف التى تحتاج إلى شاعر يتغنى بجمالها أو روائى يصف ألوانها، وليس إلى كاتب مسرحى لايملك سوى الحوار أداة أساسية للتعبير الفنى والدرامى، وخاصة أن شخصياته محرومة من حرية التنقل المتاحة للشخصيات الروائية. فالكاتب المسرحى مقيد بمناظر قليلة، يجب أن تجرى فى إطارها المغلق كل الأحداث والمواقف التى يحتويها العرض. هذا الحيز الضيق، لابد أن تتحرك فيه أعظم المآسى البشرية والمهازل الإنسانية، وأن تحدث من الأثر فى النفوس ما تحدثه - أو ربما أكثر مما تحدثه - القصة أو الرواية. ففى هذا الحيز الضيق يكمن مجد المسرح الذى لايتوسل إلا بالحوار المتبادل بين الشخصيات، والمناجاة المنفردة، والمناظر المحدودة.

إن عظمة الفن المسرحى تكمن فى هذه الأداة السحرية التى نطلق عليها لفظ «الحوار» الذى ينفذ بمعانيه ودلالاته إلى أعمق أغوار النفس البشرية، ويثير فى داخل الجمهور أجمل المشاعر وأكثرها إثارة، خاصة عندما يتفاعل الحوار اللفظى مع الحوار

الحركى، برغم ضيق الحيز المكانى الذى يضاف إليه ضيق الحيز الزمانى الذى يجبر الكاتب على الالتزام بطول معين للمسرحية مرتهن بمدة عرضها على الجمهور. فكل ما يقع فى المسرحية من أحداث يجب أن يجرى خلال عدد معين بالذات من الصفحات، يستغرق فى التمثيل قدرا معينا من الوقت. لكن كلما قبل المؤلف المسرحى هذه التحديات، واستطاع أن يتخطى هذه المعوقات، وأن يفى بهذه الالتزامات، أصبح فى إمكانه أن يفجر من خلال حواره أعظم طاقات الفكر وأروع انطلاقات الفن. يصف الحكيم الوظيفة التى يؤديها الحوار فى المسرحية فيقول:

(إن الحوار هو أداة المسرحية.. فهو الذى يعرض الحوادث، ويخلق الشخصيات، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها! والحوار فى أغلب ظنى كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شئ يكتسب،وإن كان طول الممارسة والمرانة، له بالطبع أثر كبير فى الوصول به إلى الجودة والإتقان!.. والرأى فى أن الحوار ملكة، راجع إلى صفته الضرورية له، وهى: التركيز والإيجاز، والإشارة التى تفصح عن الطبائع، واللمحة التى توضح المواقف!.. هذه الصفة لاتناسب كل الناس، ولاتلاصق كل الأدباء، فمنهم من خلق للإفاضة والتحليل والإسهاب، فإذا طلبت إليه أن يوجز أحس بالضيق، وشعر كأنك قد حبسته أو حبست قلمه الفياض، وكتمت بيانه المسترسل، وحلت بينه وبين سليقته الميالة إلى العرض والسرد!

(على عكس ذلك الأديب المسرحى، فهو يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال، ويحب إصابة الهدف بكلمة، أو رسم الشخصية فى إجابة، أو الإحاطة بالمعنى فى عبارة، ـ كذلك الشاعر له تلك الطبيعة التى يستطيع بها أن يضئ الكون بشطر بيت، ولو أعطيته الصفحات، لينثر فيها هذا المعنى الذى وضعه فى ذلك الشطر، ـ لتعثر أسلوبه، وضعف نثره، وشحب معناه، وبدا عليه العى، وغلبت عليه الركاكة!.)

وإذا كان الحكيم يؤمن بأن الشعر هو جوهر لكل الفنون من حيث أنه قادر على التكثيف والتركيز والبلورة والإيحاء بمعان ودلالات أكبر وأشمل بكثير من حيز الألفاظ والمفردات التى يستخدمها، فإن الحوار الدرامى هو أحوج ما يكون لهذه العناصر والأدوات التى يمكن أن تخلق غلالة شعرية تسرى بأجواء مثيرة وموحية حتى لو كانت المسرحية مكتوبة نثرا. ففى جوهر كل حوار درامى عظيم تكمن روح الشعر الذى يمكن

أن يحيل الألفاظ والمفردات إلى كائنات تتفجر بالحيوية والدماء الساخنة، أو إلى طلقات رصاص تصيب هدفها بمجرد سماع صوتها، أو إلى إيقاعات تهدهد المشاهدين لدرجة الحلم والنشوة، أو إلى لحظات صمت يبز ببلاغته أكثر الكلمات رصانة وجزالة.. إلخ.

يقول الحكيم عن العلاقة العضوية بين الحوار والشعر:

(الحوار إذن كالشعر: استعداد طبيعى يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتضاب. ذلك أن ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو، فهو أيضا كالشعر لامكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر، لأن كل كلمة تلقى لها حيز مرقوم، ووقت معلوم!.. هذه الصلة بين الشعر والمسرحية ليست مما يقال على سبيل التشبيه، وإنما هى صلة حقيقية، نبتت فى الآداب القديمة، فقد كان كتاب المسرحية فى عهد الإغريق شعراء، وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة، ولاتزال بعض الآداب الأوروبية تسمى المؤلف المسرحى «شاعرا»، حتى إن كان فى كل مسرحياته «ناثرا».

وإذا كان المسرح قد فقد شكله أو مظهره الشعرى مع سيطرة النثر عليه، إلا أنه لم يفقد روحه أو جوهره الشعرى الذى أثبت به أن للنثر إيقاعات وإيحاءات وأجواء لاتقل فى دلالاتها ومعانيها عن الشعر نفسه، وأحيانا تتفوق على الشعر نظرا للمرونة الانسيابية والمتدفقة التى يتمتع بها النثر، والتى قد لاتتأتى إلا لعباقرة الشعراء عندما يكتبون المسرح، ولعلها من أهم الأدوات والأسلحة التى تساعد الحوار على القيام بأعبائه الكثيرة التى بدونها لاتقوم للمسرحية قائمة، مثل بلورة حبكة المسرحية، ولعلها من أهم الأدوات والأسلحة التى تساعد الحوار على القيام بأعبائه الكثيرة التى بدونها لاتقوم للمسرحية قائمة، مثل بلورة حبكة المسرحية، وما تنطوى عليه من أحداث ومواقف لايقصها علينا كحكاية وقعت فى الماضى، وإنما يقيمها أمام أعيننا فى الحاضر حية نابضة تتحرك! فالحوار هو الحاضر، هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها، حاضر أبدى لايمكن أن يكون ماضيا أبدا. ويضرب الحكيم المثل بسوفوكليس وشكسبير وموليير الذين قرأتهم وشاهدتهم الأجيال المتتابعة عبر القرون فى شكل شخصيات ماثلة وحاضرة، تتكلم وتتحرك فى حاضر دائم لايتحول إلى ماض أبدا. ولذلك يؤكد الحكيم أن مهمة الحوار:

(ليست أن يروى ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم،

أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان، فإذا قام الحوار بهذه المهمة فإن واجبه لم ينته بعد، فنحن لايكفينا منه فى المسرحية أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه - فوق ذلك - أن يلون لنا هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير فى نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة!.. فالحوار فى يد المؤلف المسرحى، كالريشة فى يد المصور، وهى المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن!..

(ولاتقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث، وتلوين المواقف، بل هو الذى يعول عليه أيضا فى تكوين الشخصيات، فلابد لنا أن نعرف عن طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، فهو الذى يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا. ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم فى أعماق النفوس!..)

ولايقتصر الحكيم على تقنينه وتحليله لوظائف الحوار التى تكشف عن نفسها للنقاد والدارسين، بل يُبرز أيضا فى تنظيره النقدى الوظائف الخفية التى لايمكن حصرها ورصدها بسهولة لأنها كامنة فى البنية التحتية للحوار، وتسرى فى مفرداته وألفاظه وكلماته وإيقاعاته وجمله وتراكيبه مسرى الدماء فى العروق، نشعر بها من خلال الجو الخاص الذى تخلقه للمسرحية دون أن نراها مرأى العين. وهذا الجو الأثيرى يحتاج دائما إلى مخرج متمكن وحساس للغاية بحيث يحيله من مفردات معنوية وصوتية على مستوى الإيقاع المسموع إلى مفردات حركية ومرئية على مستوى الإيقاع المعروض. ويجد المشاهد نفسه مستغرقا فى جو نفسى ووجدانى وانفعالى وحسى يفصله تماما عن الجو الذى دخل به المسرح، والذى غالبا ما يكون جوا حافلا باضطرابات الحياة وتقلباتها الزاخرة بعوامل القلق والخوف والضيق بل والاكتئاب. عن هذا الجو يقول الحكيم بعد شرحه لوظائف الحوار الملموسة والمنظورة:

(فإذا قام بهذا كله كان عليه واجب آخر. هو خلق جو المسرحية!.. وهو عمل دقيق. لايبوح لنا الحوار بسره. وليس هو بالعمل المنظور ولكنه من عجائب الحوار أحيانا، فهذا الجو الشعرى السحرى الذى ينبعث من مسرحية «العاصفة» لـ «شكسبير» ما سره؟..

وكيف استطاع الحوار أن يباعد بينه وبين جو آخر لقصة أخرى للمؤلف نفسه هي «عطيل».. ثم هذا الجو المخيم على مسرحية «دون جوان» لموليير ما أبعده عن جو مسرحية «الطبيب رغم أنفه»! وهذا الجو المسيطر على «فاوست» لجوته ما أبعده عن الجو المحيط بمسرحيته «إيجونت»؟! فالحوار هو الحوار، والمؤلف هو المؤلف، ولكن الحوار ينسج لكل مسرحية الجو الذى يلائمها!..)

هكذا يضع الحكيم يده - فى مرحلة مبكرة - على التجربة النفسية التى يمر بها المتلقى فى مواجهة العمل الفنى. فالمسرحية مثلا، ليست مجرد نص فى كتاب أو عرض على منصة، بل هى فى جوهرها تجربة سيكلوجية يمر بها القارئ أو المشاهد الذى يكون لنفسه منصة عرض داخله، خاصة به وبذكرياته وإسقاطاته وتجاربه ومشاعره وأفكاره، وما يتبقى بالفعل من العمل الفنى داخل المتلقى هو هذه التجربة النفسية. قد ينسى كل تفاصيله لكنه يتذكر المتعة التى مارسها من خلال الإثارات النفسية والتناغم الذى صبت فيه مشاعره إذا كان عملا ذا سياق متناغم وبناء متسق وشكل جمالى، أو يتذكر الضيق الذى انتابه إذا كان عملا مهلهلا وهزيلا ومشوشا. والجو الذى يخلقه الحوار فى المسرحية هو أداة الكاتب فى صياغة هذا السياق المتناغم داخل المشاهد، وهى أداة متصلة اتصالا عضويا بكل الأدوات التعبيرية الأخرى التى تصنع المسرحية ككل. يقول الحكيم:

(العجب فى الحوار ليس أنه يؤدى الأغراض المختلفة بمفرده، بل العجيب أنه يؤديها كلها فى الوقت عينه، فقد يرسل العبارة من عباراته ارسالا على لسان شخص من أشخاص المسرحية، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادثة، وفيها تكوين لشخصية، وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح.. مثلها كمثل العبارة الموسيقية، التى تنطلق محملة بالنغم الذى يروى ويلون ويكون، ويثير كل هذا فى لحظة، وكشأن البيت فى القصيدة الشعرية، ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصورا، كل هذا فى آن!.)

ويصب الحكيم كلامه هذا على الحوار بوجه عام، باعتباره الأداة الرئيسية للمسرحية، لكنه عندما ينتقل من مجال التنظير إلى التطبيق النقدى، ويقوم بتحليله بوجه خاص، وهو فى يد أقطابه، يكشف لنا فى أساليب ممارسته من العجائب ما يحتاج إلى درس طويل. لكننا نكتفى هنا بالإشارة إلى لمحات الحكيم النقدية التطبيقية على أساليب

إدارة الحوار وصياغته عند بعض أقطاب المسرح العالمى. فمثلا يعالج الحكيم أسلوب الحوار عند شكسبير فى بعض مآسيه، وعند موليير فى بعض ملاهيه، فيوضح أن المتأمل فى حوار «هاملت» أو «ماكبث» يلاحظ أن الحوار بين الشخصيات لايجرى على منطق الحديث أو النقاش الواقعى بين الناس فى حياتهم اليومية، بل هو حوار يجرى على منطق الشعر، فهو لايتسلسل بنظامه التقليدى ومنطقه الطبيعى فى الحياة الواقعية، بل يتسلسل بنظامه الجمالى والطبيعى أيضا فى حياة المعانى النفسية، فهو يقفز قفزات، ويعبر فجوات، ويستعين بالكلمات المضيئة، والحكم البليغة، والصور اللامعة، والإيحاءات ذات الدلالات المتعددة، ليصل فى صفحات قليلة، وأحيانا فى جمل خاطفة إلى أغوار النفوس البشرية، وأسرار الطبائع الإنسانية. لقد احتفظ بطبيعة الشاعر، وطريقته فى معالجته لأدق شئون الحياة والبشر. ويواصل الحكيم تحليله للحوار عند شكسبير فيشرح كيف وظف الشعر فى خدمة الدراما. فعلى الرغم من أن شعره كان مرسلا، أى أقرب ما يكون إلى النثر، فإن حواره كان متفجرا بطاقات شعرية لاحدود لها، فى حين أن موليير كتب بعض ملاهيه بالشعر الموزون بل والمقفى، لكن حواره يتسلسل دائما بنظامه الواقعى ومنطقه الطبيعى فى الحياة، فيجرى الحديث بين شخصياته كما يجرى فى الحياة العادية، لايعوقه النظم الذى قد يبدو نشازا فى أذن المستمع أو القارئ أحيانا، ولايدرى الحكمة الفنية أو الدرامية أو الجمالية فى استخدامه. فكل عنصر من عناصر المسرحية غارق فى دنيا الواقع برغم هذا النظم التقليدى. ولذلك يعتبر الحكيم موليير مؤلفا واقعى الهدف، واقعى الأسلوب، برغم حواره المسرحى الذى صاغه بالشعر المقفى المنظوم:

(هذان لونان من الحوار وضعا شعرا، كلاهما يخلق من الأشخاص الحية، ويبرز من خفايا النفوس البشرية ما اعتبره التاريخ من مفاخر الفكر الإنسانى، وهما مع ذلك مختلفان فى الأسلوب، أحدهما يجرى فيه الحوار بروح الشعر، وإن اقترب من النثر، والآخر يجرى فيه الحوار بروح النثر، وإن تقيد بالنظم..

(هناك لون ثالث من الحوار، لشاعر أيضا، كتب بعض مسرحياته بالشعر، وهو «إبسن»، تجد أن الحديث الذى يجريه على لسان أشخاصه، يتسلسل بنظامه الواقعى، على طريقة «موليير» ولكننا نشم مع ذلك عطرا غريبا ينبعث من بين حواره يذكرنا

بذلك العطر الشعرى الذى ينبعث من خلال «شكسبير» فهو مؤلف واقعى الأسلوب، شاعرى الجو!..

(هنالك أيضا لون رابع من الحوار، لشاعر فى قصة شعرية، هو «جوته»، فى «فاوست»)، هنا نجد الواقع ليس هو شاغل المؤلف، فهو لايعنيه أن يظهر أشخاصا إنسانية، تعيش فى محيطها الإنسانى ولاتهمه مآسى البشر، ولاملاهيهم ولامجتمعاتهم، وحياتهم ومشاغلهم فى ذاتها، ولا من حيث هى، إنما الذى يهمه فى قصته هذه هو علاقة الإنسان بما هو أعلى. هنا إذن مجال الفكر والشعر، وهنا نجد أسلوب الحوار عند «جوته» لايتسلسل طبعا بنظام واقعى، ولكنه يجرى محمولا على أكتاف الفكر مرة وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى. فهو هنا مؤلف فكرى الهدف، شاعرى الأسلوب!

وبرغم أن الحوار أداة واحدة فى كل المسرحيات التى لايمكن أن تقوم لها قائمة بدونه، فإن أساليبه لايمكن حصرها لأنها تختلف فى طبيعتها ولونها وروحها وإيقاعها وتوظيفها للألفاظ والأصوات ولحظات الصمت والسكون، باختلاف طبيعة الفنان وطبيعة العمل الفنى، وبالتالى فهو اختلاف كبصمات الأصابع. فالحوار لايمنح الكاتب المسرحى بصمته الدرامية والفنية المتميزة بين أقطاب فنه فحسب، بل يمنح هذه البصمة لكل مسرحية على حدة من مسرحيات الفنان نفسه. ولذلك فإن المؤلف المسرحى الذى يدرك أسرار إدارة فن الحوار الدرامى، فإنه يتمكن من أهم وأخطر أصول الصنعة المسرحية.

فقد كانت قضية الحوار الدرامى من أهم القضايا المسرحية التى شغلت الحكيم ليس على مستوى التنظير النقدى أو التطبيق التحليلى فحسب، بل على مستوى إبداعه المسرحى الشخصى. فقد ثارت منذ أواخر الخمسينيات قضية الفصحى والعامية فى مجال كتابة الحوار، وكعادتنا فى مصر والعالم العربى انقسم الكتاب والنقاد والمثقفون إلى حزبين أو قبيلتين، تحاول كل منهما أن تملأ الحياة الأدبية والمسرحية ضجيجا بحججها التى لاتقبل أن يدحضها أحد، ولم يحدث أى التقاء بين أنصار الفصحى وأنصار العامية، ونسى الجميع أن اللغة فى مجال الحوار الدرامى عبارة عن مادة خام قابلة للصياغة على مستويات فكرية وفنية وإنسانية واجتماعية لاتحصى، إذ أنها

تختلف طبقا لمستوى الشخصية الاجتماعى والبيئى والطبقى والثقافى والاقتصادى، ومرحلتها العمرية، والموقف الذى تمر به فى سياق النص الدرامى.. إلخ، لدرجة أنه يمكن القول بأن الفروق الفكرية والعقلية والإنسانية لاتقتصر على الفرق بين الفصحى أو العامية، لأن الفروق داخل الفصحى على حدة أو العامية على حدة لاتحصى أيضا. ذلك أن العبرة الفكرية والفنية فى النهاية رهن بمدى تعبير الحوار عن كيان الشخصية بصفة عامة وعن الموقف الذى تمر به بصفة خاصة، فلايعقل، مثلا، أن تتحدث الشخصية بالفصحى الكلاسيكية فى حين لايؤهلها مستواها الفكرى والثقافى والاجتماعى لذلك، لأن أى انفصال بين الشخصية وبين ما تنطق به كفيل بإخراجها عن سياقها الدرامى، وربما أحدثت فى الجمهور أثرا يختلف تماما عن الأثر المنشود.

فى عام ١٩٦٥ أراد الحكيم أن يقدم نموذجا إبداعيا عمليا لكى يثبت للنقاد والدارسين بل والمبدعين أن لغة الحوار هى لغة فن أساسا وليست قضية فصحى أو عامية، بل إن الفرق بينهما ليس حادا بالصورة التى قد يتصورها البعض، لأن العامية ليست لغة بل هى لهجة من لهجات الفصحى، شأنها فى ذلك شأن أية لغة حية أخرى فى العالم. وهى لهجة لاتختلف باختلاف البلاد والمناطق العربية فحسب، بل فى داخل كل بلد أو منطقة على حدة. لكن مهما اختلفت اللهجات أو تعددت فإن مصدرها فى النهاية واحد، وأى رصد لمظاهر التشابه بين الفصحى والعامية، وايجاد أرض مشتركة بقدر الإمكان بينهما، هو فى صالح الفن المسرحى حتى يتخلص من صداع لامبرر له.

كانت هذه هى المهمة النقدية والإبداعية التى نهض بها توفيق الحكيم عندما نشر فى جريدة الأهرام فى ١٩ مارس ١٩٦٥ مسرحيته «الورطة» مسلسلة على مدى شهر. وهى مسرحية فى خمسة فصول صدرها بمقدمة نقدية، وأنهاها بخاتمة نقدية أيضا. قال فى مقدمتها:

(هذه هى المسرحية الستون. أى أنى بها أتم ستين مسرحية منشورة. ومع ذلك فأنى لم أزل فى المحاولة والبحث. وخاصة فيما يتعلق بمشكلة اللغة المناسبة للتمثيلية العصرية فى بلادنا. وعلى الرغم من اصطناعى لغة عربية مبسطة غاية التبسيط، إلا أنى أجد عند التمثيل الحاجة إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية. وهذا وضع عجيب. فالاعتراف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة تسعى إلى إذابة الفوارق بين

طبقاتها أمر لايبشر بخير.. ولطالما عيرنا أهل اللغات الحية بأن لغتنا العربية صائرة إلى زوال لأن الناس فى تخاطبهم لايتكلمونها.. وكان أهل المصلحة منهم يمعنون فى إيهامنا بعمق الهوة بين الفصحى والعامية، وباستحالة تلاقيهما يوما.. والواقع الذى ألاحظه اليوم ولاحظه كثيرون هو عكس هذا الزعم..

فالعامية هى المقضى عليها بالزوال.. والفارق بينها وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم.. ويكفى أن نستمع إلى فلاحنا أو عاملنا فى مجلس الأمة أو مجالس الإدارات ليتضح لنا أن لغة الكلام العادى قد ارتفعت إلى المستوى الفصيح.. فهو مثلا يقول:

(دا موضوع يهم جميع الفلاحين.» أو «الأرباح دى تم توزيعها بالنسبة لأغلب العمال».. إلخ. فإذا تجاوزنا عن الإبدال للذال والدال فى اسم الإشارة «ذا، وذى، ذه» الذى يصبح فى التخاطب «دا ودى، ده» فإن العبارة كلها تصبح صحيحة.. وهذا النوع من الرخص والاختزالات موجود فى اللغات الحية عند التخاطب بل وفى الكتابة الحوارية.)

ثم يطبق الحكيم هذا المنهج على اللغتين الفرنسية والإنجليزية فيوضح أن السماح بهذه الرخص والاختزالات أدى إلى اختفاء مشكلة الانفصال بين الفصحى والعامية، لأن الفصحى هناك أفسحت صدرها لبعض الشائع فى النطق والحوار دون أن تطرده من حظيرتها طردا، فيلجأ إلى الابتعاد التام وينشئ لنفسه لغة خاصة به يعمق فيها الفوارق والحوافز. ويرى الحكيم أن اللغة العربية ليست استثناء من هذه القاعدة لأنه بشئ من السماح فى لغة التخاطب والحوار ببعض الرخص والاختزالات الشائعة على الألسن فى أسماء الإشارة والأسماء الموصولة، يمكن تضييق الفروق والحوافز، والوصول إلى مستوى موحد من لغة عربية أقرب ما تكون إلى السلامة، إذ أن الاختلافات كامنة فقط فى النطق الذى يسعى لتسهيل مهمة التعامل باللغة فى الحياة اليومية، أما الجمل والتراكيب والبنيات اللغوية الأساسية فواحدة. ولذلك فإن أكثر ما نسميه لهجة عامية ما هو إلا اختزالات اقتضتها سرعة الكلام والخطاب كما يحدث فى معظم اللغات الحية، مثل تسكين الأواخر أى الوقوف بالسكون وعدم الإعراب.

ثم يوضح الحكيم أن الوقف فى الحوار المسرحى العصرى المكتوب والمنطوق يجب أن لايقدح فى عربية اللغة أو سلامتها. ويستشهد بما قاله ابن الأثير فى كتابه «أسد

الغـابـة» بأن اللحن لايقـدح فى بلاغـة أو فـصـاحـة، كـمـا يلقى بالمسـئـوليـة على بعض المتقعرين ممن يحلو لهم تجنب الشائع الصحيح لمجرد أن العامة عرفته، فى حين أن بناء أمة موحدة فى التفكير والعمل مرتبط بإزالة الهوة المصطنعة بين الكتابة والتخاطب. وهنا يلقى الحكيم بالعبء الأكبر على كتاب الحوار المسرحى والقصصى فيقول:

(هؤلاء هم المنوط بهم مهمة إزالة الفوارق اللغوية.. فلايكفى أن يقولوا إنهم يصورون الواقع.. إن واجبهم أيضا هو التأثير فى الواقع، وتغييره وتشكيل واقع الغد.. ولقد كان للمؤلفين المسرحيين فى أوروبا فى العصور الماضية فضل الارتفاع بلغة التخاطب فوق المسارح مما جعل الناس يحاكونها فى حياتهم اليومية.. وفى وقتنا الحاضر تضاعفت قوة التأثير عندنا بوجود السينما والإذاعة والتليفزيون.. فإذا استمر كتاب الحوار يبالغون فى تصيد الهابط من الألفاظ بغرض إضحاك الناس أو بحجة تصوير واقعنا، فإننا سنظل نعيش فى مجتمع غارق أكثر فى السوقية والابتذال.. مع أن واقعنا ليس فى كل الأحيان بهذا السوء. فالعامل والفلاح والعمدة والشرطى لايتحدثون فى الحياة دائما بهذه اللغة الكاريكاتورية التى نعرضها فوق المسارح وعلى الشاشة.. فنحن إذن من أجل الإضحاك نضحى بأهم الغايات الفنية والاجتماعية معا: وهى العمل على الارتفاع بالمستوى اللغوى لطبقات الشعب.)

وقام توفيق الحكيم بتطبيق هذا التنظير النقدى على لغة الحوار فى مسرحية «الورطة»، وهو المنهج الدرامى الذى حاوله من قبل فى مسرحية «الصفقة» عام ١٩٥٦ وأسماه «اللغة الثالثة» التى هى بمثابة لغة التخاطب العادية فى حياتنا اليومية، ولكنها مع ذلك قريبة إلى العربية الصحيحة، وبالتالى لاتحتاج عند التمثيل إلى الترجمة إلى ما يسمى بالعامية، وبذلك لن يكون هناك نصان للمسرحية الواحدة، بل نص واحد. ويبدو التواضع العلمى عند الحكيم عندما يقول فى خاتمته النقدية للمسرحية إنها محاولة كغيرها من المحاولات التى سبقت فى هذا المجال، ليست ملزمة فى شكلها وطريقتها لأحد، ولا حتى له هو شخصيا لأن الإبداع لايحتمل القوالب الجامدة والقيود المسبقة. ولذلك يحض الحكيم كل كاتب على أن يجرب مرارا، وأن يحاول كثيرا فى هذا السبيل، كل على طريقته، وعلى قدر اجتهاده. ويأمل أن تكون لغة المسرح المعاصر فى مستوى لغة الصحافة على الأقل، إذا أردنا أن يكون لمسرحنا دور قيادى مماثل لدور الصحافة

فى تطوير أداة التعبير لدى الجماهير. أما الكلام على أساس ما نحن فيه، والوقوف السلبى عند عاميتنا الراهنة لانريد بها بديلا، ولانحاول لها تغييرا أو تطويرا، فهو ما لايراه الحكيم صالحا لحاضرنا أو مستقبلنا.

ولعل فى مقولة الكاتب المسرحى الأيرلندى أوسكار وايلد بأن الفن ليس دائما تقليدا أو محاكاة للحياة بل إن الحياة فى أحايين كثيرة هى تقليد ومحاكاة للفن، جرس إنذار للكتاب المسرحيين الذين يظنون أن شعبية أعمالهم تكمن فى المزيد من الحوار الزاخر بالألفاظ السوقية والتعبيرات المبتذلة، ذلك أن تكرار سماعها يؤدى بالجمهور إلى تقليدها ومحاكاتها. أى أن المسرح يساهم بذلك فى مزيد من الانحطاط اللغوى بدلا من الارتفاع بذوق الجمهور فى هذا المجال. وبذلك يخرج الحكيم بقضية الحوار الدرامى من مجرد كونه أداة للتعبير المسرحى، وخلق الشخصيات، وبناء الحبكة، وتطوير المواقف، إلى وسيلة حضارية وثقافية شاملة ترتقى بلغة الناس فى حياتهم اليومية وبالتالى ترتقى بتفكيرهم وسلوكهم وتجعل منهم بشرا أفضل.

الفصل الثامن

خصائص الأسلوب الفنى

كتب توفيق الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر» معرفا بسلاسته المعهودة مفهومه للأسلوب فقال:

(الأسلوب هو مزاج الفنان وطبيعته ووسيلته الخاصة فى إظهار مكنون فكره، أو هو الشخص كما قال «بوفون»!.. هذا صحيح إلى حد ما: إن الكاتب إذ يخلو إلى نفسه وقلبه، ويترك التصنع والتقليد يستطيع أن يهتدى إلى أسلوبه.. ولكن لاتظن الطريق هينا: ذلك الطريق الوعر الطويل بين الإنسان وقلبه! إن القلب البشرى لأعمق من أن يستكشف قراره من أول نظرة. إن قلب الإنسان بئر سحيقة رسخت فيها تجاريب جنسه وأمته آلاف السنين، طبقة فوق طبقة، فعليه إذن أن ينزل طبقات هذه البئر.. وهأنذا أعود بك إلى نغمتى الأولى: حتى الأسلوب ينبغى لنا أن نبحث عنه فى أرض مصر وفنها على مدى الأزمان!.. ولقد سبقنا إلى ذلك البحث أمم الغرب مع الأسف.

(الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعمارة، انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير، فوجدها فى مصر القديمة: وجد طريقة تركيب الأشكال المختلفة على قواعد هندسية «الكوبزم»، وجد وسائل التعبير عن حقائق «الشكل» التى تخفى على العين العادية.. وجد أساليب الحركة والإضاءة فى التماثيل والأعمدة مما لانظير له فى قوة الأداء وبساطته، كل ذلك وجده الغرب، وشيد على أساسه فنا جديدا، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا!.. إن كنوز قلوبنا العميقة لاقاع لها، وهى أدنى إلى أيدينا من الغرباء!.)

هذا المفهوم الشامل والعميق للأسلوب قدمه الحكيم فى عام ١٩٣٣ عقب نشر مسرحيته «أهل الكهف» حين جاءه أديب صحفى يسأله عما حمله على اختيار مضمونها الضارب فى أعماق تراثنا، فكانت إجابته منهجا للنقاد والأدباء والمتذوقين الذين كانوا يظنون - وبعضهم لايزال يظن حتى الآن - أن الأسلوب هو مجرد أسلوب

الكتابة والصياغة والتعبير، وليس منهجا شاملا لرؤية العالم واستيعابه سواء على مستوى التعبير أو الكتابة أو الفكر أو السلوك أو التربية أو الثقافة أو الحضارة. فإذا كان بوفون قد قال إن الأسلوب هو الشخص، فإن الحكيم يقول: إن الأسلوب هو جوهر الحياة كما هو مظهرها. وذلك فى زمن اعتاد فيه النقاد والأدباء والباحثون فى الأدب العربى أن ينظروا دائما إلى الماضى، وأن يقصروا عليه كل جهودهم لأنه الأسلوب الأمثل الذى يجب أن يتبع فى كل مناحى الحياة، وليس فى الكتابة والتعبير فحسب، بل إن مفهوم الأسلوب عندهم انحسر ليس فى النماذج القديمة بصفة عامة فحسب، بل فى نموذجين على وجه التحديد وهما أسلوب الجاحظ وابن المقفع. فقد زعموا أنه لا أسلوب فى العربية على الإطلاق إلا أسلوبهما، حتى أدى هذا الزعم إلى حبس النشاط الذهنى على آثار الماضى، وإلى الاعتقاد بأن مجد الأدب العربى الذى لن يعود إنما كان فى الماضى. فإذا كانت أساليب الكتابة والصياغة وبالتالى الفكر والسلوك - ناهيك عن الوعى النقدى - قد وضعت فى هذه القوالب الجامدة المتحجرة، فلنا أن نتخيل صورة حياتنا وجوهرها وسط الشعوب التى تدرس وتحلل كل خبايا تراثها وخفايا أسلوبها فى الكتابة والتفكير، وتقويم كل ما لايصلح لتطورها الثقافى وانطلاقها الحضارى. يقول الحكيم فى كتابه «تحت شمس الفكر» عام ١٩٣٨:

(أثرت هذه العقائد فى تفكير الشرق العربى، وكانت هى علة الجمود العقلى الذى أصيب به الشرق على مدى أحقاب، حتى شعر الناس كأن باب الاجتهاد قد أغلق، فما عادوا يسمحون لمداركهم أن تتذوق غير الأدب القديم، وإن لم يفهموا مراميه، ويشعروا بملابسات حياته، وما عادوا يسمحون لأدباء جيلهم أن يخرجوا عن دائرة تقليد هذا القديم، وإن أحسوا من أنفسهم القدرة على إبداع ما يناسب روح العصر الذى يعيشون هم فيه!)

وقد عبر الحكيم عن سعادته بالتحرر الفكرى الذى انطلقت نسماته فى أعقاب ثورة ١٩١٩ وحركات التحرير والمطالبة بالاستقلال. فقد أدرك المفكرون والنقاد والمثقفون أنه لايوجد أسلوب للماضى وأسلوب للحاضر، وإنما هناك أسلوب متطور ومتناغم عبر الماضى والحاضر. فالأدب العربى شجرة واحدة نامية نستطيع أن ننقل عيوننا بين

جذعها وفرعها وأغصانها، وأمسها ويومها على حد قول الحكيم:

(ليس لنا أن نسأل عن غاية الحياة، ولا عن غاية الفن، ولا عن غاية العلم!.. إن الغاية لاتهم.. إنما المعنى كله فى الوسيلة.. الحياة هى الطريق، العلم هو الطريقة، الفن هو الأسلوب! أما الغاية فلا غاية!.. وهل يرتجى من العلم أو من الفن أو من الحياةغاية مطلقة يوما من الأيام؟.. محال.. ما نحن إلا أسلوب الخالق.. ما الكون إلا أسلوب!)

ويتسع مفهوم الحكيم للأسلوب الذى تنصهر فى بوتقته الحياة والفن والعلم فى منظومة متكاملة تمنح للوجود كله معناه. فالأسلوب عند المبدع هو كل شئ، وليس مجرد غاية يبغى تحقيقها والانتهاء منها. فالمبدع الأصيل والحقيقى أكبر من أن يحبس إبداعه فى مجرد غاية مرتهنة بوقت معين وقابلة للانتهاء بحكم طبيعتها. ويرى الحكيم أن كلمة «غاية» هى من صنع العقل البشرى المحدود الذى لايستطيع أن يستوعب شيئا إلا فى حدود مدركة وملموسة، ويأبى إلا أن يكون لكل شئ أول وآخر، فى حين أن الخلود هو الأسلوب، لأن الأسلوب لا أول له ولا آخر، فهو شئ كائن دائما لاعلاقة له بالزمن. ولذلك فالفن لايعيش بالغاية، لأن الغاية فانية كاسمها، وإنما يعيش الفن بالأسلوب. لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام، وانتهت الغاية من بناء البارتينون، أى غاية عبادة الآلهة الغابرين ودفن الموتى، وبقى أسلوب الفن وحده خالدا فى الأهرام والبارتينون.

إن الأسلوب الأصيل والمبدع يرفض المحاكاة والتقليد والتكرار. فلم يعد الأدب مجرد محاكاة للأدب العربى القديم فى روحه وشكله، وإنما إبداع وابتكار لم يعرفهما السلف، وبدت الشخصية القومية المعاصرة واضحة، ليس فى روح الكتابة وحدها، بل فى الأسلوب واللغة أيضا.. وأول مظاهر الوعى شخصية الأسلوب، واستقلال طريقة التعبير، وما يتبعها من ألفاظ وأخيلة ورؤية للعالم ومنهج للفكر والسلوك. وإذا كان الأسلوب الخاص لكل مبدع يعنى الابتكار والتجديد، فإنه فى الوقت نفسه لايعنى الإغراب والتعمية والغموض الذى لاطائل من ورائه. ذلك أن حماقات كثيرة ارتكبت

باسم التجديد الطليعى فى الطاقات التعبيرية للأسلوب.

بهذا يرفض الحكيم كلا من الأسلوب التقليدى المتحجر والأسلوب الطليعى المتهور بلا مبرر. يقول فى كتابه «زهرة العمر»:

(لقد تبين لى بعد طول الجرى والجهد أن الأسلوب أحيانا حجة الكاتب الذى لايجد ما يقول!.. إن الذى عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز.. لايحفل بأسلوب التقديم ويتكلف الوضع المسرحى فى الإعطاء إلا ذلك الذى يعطى شيئا تافها!.. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التى نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق،، فى كلمات بسيطة!.. لهذا كان الأسلوب أحيانا كل أدب أولئك الذين لايحملون فى جعبتهم ما ينفع الناس!)

إن الأسلوب الفنى الأصيل ينأى تماما عن كل تكلف أو افتعال أو تصنع حتى لايقف عقبة فى طريق تحقيق رسالته الخالدة فى إعادة صياغة وجدان الإنسان وعقله. إنه وسيلة شفافة تحقق أسمى آيات الإبداع دون أن يشعر بها جمهور المتلقين على اختلاف مستوياتهم. إنه الروح التى تسرى فى جسد الإبداع الفنى وتمنحه القدرة على تحدى الزمن. فلا يخلق الأسلوب الحق إلا الكاتب المتمكن من أسرار فنه، والأصيل فى شعوره وتفكيره إلى حد ينسيه أنه ينشئ أسلوبا. فالبلاغة الحقيقية ـ فى نظر الحكيم ـ هى الفكرة النبيلة فى الثوب البسيط، هى التواضع فى الزى والتسامى فى الفكر. وكانت مشكلة الأدب العربى الإنشائى قد عنى باللفظ أكثر مما يجب، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذى يعتبره فصاحة وبلاغة، ليصور ما يجيش فى نفس الشعب من إحساس، أو ما ينتابه من خواطر وأفكار، أو ما يثيره من خيال. ومن هنا كانت نشأة الأدب الشعبى كما يقول الحكيم:

(فما ظهور الأدب الشعبى أحيانا إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء!.. هكذا ظهر القصص الشعبى فى صورة «عنترة» و«مجنون ليلى» و«كثير عزة».. إلخ. وسارت الحضارة الإسلامية فسار

معها الأدب الخيالى الاجتماعى الشعبى، فإذا نحن أمام عمل فنى رائع، هو «ألف ليلة وليلة»، ثم نبت فى كل شعب من شعوب الإسلام قصصه الذى يطبعه بطابع عصره، فكان فى مصر قصة «أبوزيد الهلالى» و«سيف بن ذى يزن» و«الظاهر بيبرس».. إلخ.)

ويؤمن الحكيم بأن الأسلوب هو منهج عمل وإنجاز وإبداع، فالأدب عنده لايتحدد معناه بالكلام، ولكن بالعمل الخلاق، والمبدع والمجدد والمنطلق بعيدا عن كل القوالب والقيود السابقة. فليس هناك أسلوب مسبق وجاهز للاستعمال كما قال الحكيم فى إجابة له عن سؤال لأديب، وسجلها فى كتابه «من البرج العاجى». قال إن معالجته مختلف الأساليب من علمى تارة وأدبى تارة أخرى، من فصيح مرة وعامى مرة أخرى، وتنقله بين أشكال فنية شتى فى التأليف المسرحى والروائى، وبين أنواع كثيرة من جد وهزل، لايمكن أن يفسر بشئ إلا أنه بحث طويل عن الأسلوب الذى ينطوى على أكبر قدر ممكن من المصداقية الفكرية والفنية، ولايعنى التمسك والدفاع عن أسلوب معين، لأن هذا الأسلوب المعين لايعنى سوى القالب الجامد الذى لايحتمله الإبداع الفنى بطبيعته المتجددة والمنطلقة دائما. ولذلك لم يرتبط الحكيم طيلة حياته بأسلوب واحد، بل كان كل عمل له عبارة عن تجربة أسلوبية جديدة. فالقضية ليست فيما يصوره الأديب ولكن فى كيفية تصويره له. فالمضمون متاح لكل أديب وفنان، لكن العبرة بالأسلوب الذى سيعالجه به والذى سيبلور الملامح النهائية لشكل العمل الفنى. قد يتأثر الفنان أو الأديب بأسلوب من سبقه من المبدعين، وهو لايزال يبحث عن بصمته الأسلوبية الخاصة به فى بداية حياته الفنية، لكنه مع استمرار الممارسة والإبداع سرعان ما يشق طريقه الخاص به. يقول الحكيم فى كتابه «أدب الحياة» فى فصل بعنوان «الطابع والشخصية»:

(ما من شئ يتعب الفنان المبتدئ مثل البحث عما يسميه «أسلوبه الخاص»، فهو كثير الكلام فيه، دائم التأكيد له، فإذا أردت أن تؤلمه الألم الذى يقض مضجعه فقل له: «إنك متأثر بأسلوب فلان، أو مقلد للفن الفلانى»، لكن اصبر على هذا الفنان الناشئ إلى أن ينضج، ويقف على قدميه، وتتضح له سمة وشخصية، عندئذ تجده

لايخشى أن يقول لك بكل قوة وصراحة وثقة: إنه يريد محاكاة فن بعينه من الفنون، أو التأثر بمذهب من المذاهب أو علم من الأعلام».

وقد تزداد المشكلة تعقيدا فى الأدب العربى الذى ظل قرونا متتابعة لايعرف من الأسلوب سوى الصياغة اللغوية بل والزخرفة اللغوية، فلم يغير فى أشكاله النثرية، أو يستوعب إنجازات الفنون المعاصرة ويستفيد من اجتهاداتها الريادية، ولم يخرج عن أسلوبه الإنشائى الذى انحسر فى شكلين أدبيين أثيرين إلى نفوس العرب وهما: «الرسائل و«المقامات» التى هى بمثابة أعمال قصصية قصد بها سرد حكاية، وتصوير أشخاص، ولكن الإغراق فى الزخرف اللفظى، والتركيز على الصياغة اللغوية، صرفا الكاتب عن التعمق فى التحليل، والتجسيد فى السرد، والإجادة فى البناء. فالأدب العربى الإنشائى فى تلك الأزمان، قد عنى باللفظ أكثر مما يجب، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذى يعتبره فصاحة وبلاغة، ليجسد ما يجيش فى نفس الشعب من إحساس، وما يبهجه من خيال، فى حين أن هناك أعمالا أدبية بها العديد من العيوب اللغوية لكنها استطاعت أن تفرض نفسها ليس على الساحة المحلية فحسب بل على الساحة العالمية أيضا. يقول الحكيم فى كتابه «فن الأدب»:

(إن كثيرا من بدائع الفن الخالد يخرج على تلك الأصول «اللغوية»، فتراه أحيانا لايخلو من نقص فى البلاغة، أو ركاكة فى العبارة، أو أخطاء فى النحو أو وقوع فى اللغو.. ولكن إلى جانب تلك المآخذ روعة أى روعة؟!.. ثم هنالك أثر فنى آخر انطبقت عليه الأصول تمام الانطباق. فلا لحنة أو غلطة.. فصاحة ما بعدها فصاحة، ومنطق كحد السيف يصيب المفصل، وقد يكل الطرف وتكد الفطنة فلا تعثر فيه على هنة من أضأل الهنات.. كل شئ فيه صحيح، سليم، متين، ولكنا نحس ـ مع ذلك ـ أن لاشئ فيه يحركنا أو يهز نفوسنا.)

ومن هنا كان تعليل الحكيم لظهور الأدب الشعبى لأن أدباء الفصحى لم يمدوا الناس بما يشبع حاجاتهم الفكرية والعاطفية والوجدانية، فلجأ الناس إلى أدباء من بينهم من لايملكون أداة اللغة، ولاجمال الشكل، ولكن يملكون موهبة الإبداع والحس

الفنى الذى يلهمهم بالضرب المناسب والمتناغم والمثير على الأوتار المشدودة داخل نفوس الجماهير. هنا ظهر الأدب الشعبى الذى يعد أحيانا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء فى حين أنه يتحتم على الأديب، أى أديب، أن يكون على علاقة حميمة بالحياة فى كل مظاهرها، حتى يضع يده على الينابيع الساخنة التى تمنحه قوة الدفع المتجددة لأعماله. ولذلك يحلل الحكيم العلاقة العضوية بين إبداع الأديب ووظيفة الأسلوب فى كتابه «تحت المصباح الأخضر» فيقول:

(ما هو الكاتب إذا ؟

(هو الخلاق الذى ينفخ فى كل هذه الأفكار والمشاعر والكلمات، فإذا هى قد استوت على أقدامها حية تسعى فى حياة مستقلة. هو الصناع الذى ينسج رداء رائعا لشئون الفكر ومخلوقات الأوهام، فتبدو هذه المعنويات للناس فى شبه أجساد مادية لاتمحوها الأيام.

(هو أخيرا صاحب أسلوب، ولست أعنى بالأسلوب «اللغة المنمقة» إنما الأسلوب هو الطريقة التى يبتكرها الكاتب أو الفنان لاقتناص أدق المشاعر وأرفع الأفكار. الأسلوب هو وحده الذى يشقى فى سبيله الكاتب والفنان طِوال الأعوام. إن كل كلام قد قيل، وكل عاطفة قد وصفت، وكل فكرة قد وضعت، ما بقى للفن جديد منذ غابر الأزمان، ومع ذلك فإن الفن يولد من جديد فى كل زمان، لأن الفن ليس فى ذات الكلام أو الفكرة أو العاطفة، إنما هو فى ألوان الأثواب التى ترتديها هذه الأشياء على مدى الأحقاب. إن الفن هو الأسلوب، والأسلوب هو الفنان.)

هكذا سبق توفيق الحكيم برؤياه النقدية الثاقبة كل النقاد العرب الذين تناولوا بعده بالتحليل والدراسة النظريات النقدية الحديثة التى تسمى بالأسلوبية والبنيوية على وجه التحديد. ولم تكن نظرة الحكيم محدودة بمذهب معين وارد إلينا من الخارج، وإنما نابعة من خبرته الإبداعية الخاصة به، ومن ثقافته النقدية والحضارية الشاملة والعميقة. لقد سبقهم بما يزيد على نصف قرن، ومع ذلك لم يرجع أحدهم إليه فضل

الريادة فى تناول قضية الأسلوب بالتقويم والتحليل، فنحن لازلنا نسير فى فلك النظريات الواردة من الخارج لإيماننا اللاواعى بأن التبعية هى قدر العقل المصرى والعربى.

الفصل التاسع

الإلهام والموهبة والحس الفنى

لم يتردد توفيق الحكيم فى خوض أعقد القضايا النقدية والفلسفية والجمالية على سبيل تنوير جيله والأجيال التالية بكل المفاهيم الأدبية والفنية الغامضة والمراوغة وفى مقدمتها الإلهام والموهبة والحس الفنى. فهو يعترف بصعوبة الإجابة عن التساؤلات التى تدور حول جوهر وسر ووظيفة الإلهام والموهبة والحس الفنى، خاصة إذا كانت إجابة مباشرة، لأن صور ومظاهر هذه الطاقات الدفينة تختلف باختلاف الأدباء والفنانين، بل وباختلاف الأعمال الأدبية أو الفنية لنفس الأديب أو الفنان. ومع ذلك فإنه فى كتابه «أدب الحياة» يحاول تحديد مفهومه للإلهام بقوله:

(إن الإلهام ليس صانعا للأثر الأدبى أو الفنى، ولكنه كاشف عنه. فالأثر الفنى يجب أن يكون موجودا قبل الإلهام، لا فى وضعه النهائى بالطبع، ولكن فى شكل عناصر متفرقة، وأجزاء مبعثرة، مختفية فى ضمير المبدع الفنى، مثل ذلك الكنز المخبوء فى جوف الأرض.. إنه موجود فى مخبئه وسيظل موجودا إلى أن تعثر به يد المصادفة، أو يد الوسيط.. ولابد دائما من وسيط لفتح الكنوز العميقة.)

لكن الإلهام فى الإبداع الفكرى والأدبى والفنى لايظهر للمبدع فى صورة كيان مادى، بل يبرق من خلال فكرة أو إحساس كالوميض. قد يقول بعض النقاد أو علماء النفس أوعلماء الجمال إن الموهبة أو الإلهام أو الحس الفنى لايعمل إلا نتيجة لمثير خارجى، لكن هذا المثير الخارجى ليس هو الإلهام أو الحس الفنى، بل الإحساس الذى أثاره، والفكرة التى لمعت من خلاله، والمضمون الذى انبثق منه، وذلك من بين التراكمات والمخزونات والخبرات والثقافات التى ينطوى عليها عقل الأديب أو الفنان ووجدانه. أما البشر العاديون الذين لايملكون مثل هذا المخزون، فإن هذا المثير يمر بهم مر الكرام، بل وربما لايكون له أى وجود بالنسبة لهم. أما فى حالة الأدباء والفنانين فإن الحكيم يقول:

(الإلهـام الأدبى والفنى هو إذن فكرة وإحسـاس، نور ونار، ضـوء وحـرارة.. شئ كالكهربا ء.. يتوهج فجأة فى رأس الفنان وقلبه، كما يتوهج المصباح، فإذا الحجرة المظلمة قد أضيئت عن رياش وتحف وآنية صدئة، وأخرى من ذهب، وأحجار من طين وصخر، وأخرى من ماس ويواقيت.. اختلط بعضها ببعض، وخيم عليها العنكبوت، وكأن قدما لم تطأها، وكأن يدا لم تمسسها منذ أمد طويل!

وهنا يأتى دور الفن.. فيشرع فى الترتيب والتنظيم والتنسيق، فيصنع العقود من اليواقيت، ويشيد الهياكل من الأحجار، وينحت التماثيل من الصخور، ويضع الرياش فى منازلها، والتحف فى مواضعها، مقصيا ما لايصلح له، منحيا ما ليس فى حاجة إليه.)

أى أن هذا الإلهـام لاقيمة لـه ولا وظيفة إذا لم يعقبه الدور الواعى للفنان عندما يشرع فى ترتيب المثيرات والمؤثرات والإيحا ءات، وتنظيمها وتنسيقها حتى يتخذ العمل الفنى شكله المتميز وشخصيته المتبلورة. فالموهبة أو الإلهام أو الحس الفنى يكمن فى الجانب اللاواعى عند الفنان الذى لابد أن ينتقل إلى الجانب الواعى الذى يتمثل فى درايته بأسرار الصنعة وأصول الحرفة الفنية، وهو ما يذكرنا بنظرية ت. س إليوت عندما يقول: إن الفنان القدير يعرف متى يكون لاواعيا ومتى يكون واعيا، ذلك أن العمل الفنى الناضج يمزج بين عناصره التلقائية العفوية وعناصره المقصودة المتعمدة، بحيث يضيف إليه كل ما هو فعال ووظيفى فى البنا ء، ويحذف كل ما يشكل عالة عليه أو ثغرة فيه.

ويتسا ءل الحكيم عن مدى ضرورة الإلهام للأديب أو الفنان، ولحظة حدوثه، وطولها، وتكرارها، فيوضح أن هناك من النقاد وعلما ء النفس والجمال من يقول إن الإلهام الحقيقى هو العمل نفسه ككل، ذلك أن كل لحظات الإبداع الفنى هى لحظات إلهام فكرى ونفسى وروحى وفنى، بمجرد أن ينكب الفنان على الإنتاج ساعات متصلة، ويشرع فى ترتيب وتنسيق وتخليق المواد والمضامين الداخلة فى عملية التفاعل الدرامى والانصهار الفنى. أى أن الفنان لايقعد فى انتظار هبوط الإلهام عليه أو

أحيانا ما يسمى بالوحى، لأن فى مقدوره بحسه الفنى أن يحفز موهبته التى يمكن أن تصل إلى توهج الإلهام.. ولأن الحكيم يقدس العمل والدأب وروح الاستكشاف فإنه يقول:

(العمل على كل حال أجدى من الانتظار.. وإن كانت لمحة الضوء تريك فى خلجة عين من شئون حجرة ما لاتريك لمسة اليد فى أعوام.. ولكن جهاد اليد أشرف دائما من سرعة البصر.. على أن الدقة تستوجب التمييز بين فن وفن.. فمن الفنون ما يستطيع فى كثير من الأحيان الاستغناء بالعمل عن ذلك الإلهام الوهاج.. ولكن من الفنون ما يحتاج كثيرا إلى ذلك النوع من الإلهام، فالشعر مثلا قد لايحتاج أحيانا إلى العمل المتصل، بقدر ما يحتاج إلى رجفة مفاجئة من نار إحساس، أو نور فكرة، لتتفجر عيونه، وتتلألأ كنوزه.. مهما يكن من أمر الإلهام.. فما هو إلا مصباح.. مصباح فى حجرة، ولاقيمة للمصباح إذا كانت الحجرة خاوية. المهم قبل كل شئ أن تحوى الحجرة شيئا.. شيئا ذا قيمة.)

ويفرق الحكيم بين الموهبة الفطرية والموهبة المكتسبة، فيوضح أن الحواجز بينهما ليست حاسمة أو محددة لأن كليهما فى حاجة إلى خبرة مكتسبة وممارسة عملية دائمة. فقد تتفوق الموهبة الفطرية فى عمل أو عملين، لكنها بدون المخزون الثقافى والمعرفى والخبرة الحياتية والفنية، ستتراجع قوة الدفع، وسيضطر الأديب أو الفنان إلى تكرار نفسه وإفلاسه بعد ذلك. ومن هنا كان إيمان الحكيم بأن الموهبة المكتسبة بالجهد والجهاد - فى كثير من الأحيان - لاتقل عن العبقرية الطبيعية قيمة ومقاما فى حجم الإنتاج ونوعية الإبداع على حد قوله:

(بقى أن نعرف كثرة ذلك الثراء الذى يجب أن يوجد فى خزائن الأديب أو الفنان!.. هذا الثراء يتلخص فى كلمة واحدة هى: المعرفة الإنسانية.. هى تلك التجارب المتراكمة.. تكدست فى خزائن الفنان أو الأديب عن طريق علمه العقلى، ودراساته وتفكيره وتأملاته، ثم عن طريق خبرته الشعورية والحسية، وتفاعله مع الحياة والكائنات.

(قد يقول قائل: إن هذه المعارف موجودة فى حياة كل إنسان، دون أن يكون من أجل ذلك أديبا أو فنانا!.. هذا صحيح!.. بل لعل من عامة الناس من تحوى حياته ونفسه وعقله من هذه المعارف.. ما لايظفر ببعضه فنان أو أديب!.. لاغرابة فى ذلك!.. فعناصر الذهب والفضة موجودة فى غيرها من المعادن.. ولكن هذه العناصر: الفضة والذهب متماسكة على نحو خاص!.. كذلك المعارف والتجارب ما هى إلا عناصر متطايرة مبددة عند أغلب الناس، ولكنها عند الأديب أو الفنان تتماسك على نحو خاص، وتتخذ لها سمة ومعنى، وتصبح فى خزائن نفسه شيئا يشبه السبائك الملقاة فى انتظار مطرقة الفن التى تصنع منها فيما بعد التماثيل الحية النابضة الخالدة!)

كذلك فإن الأديب أو الفنان يشعر دائما أن موهبته الفطرية أو المكتسبة ليست ملكا خاصا، بل هى هبة من أجل الآخرين الذين يريد دائما أن يتواجد فى حياتهم. وهى ما يسميه الحكيم «أفق الإنسانية»، أى أن نظرة الأديب أو الفنان لايحدها الأفق الشخصى بل تحاول أن تمتد لتغطى الأفق الإنسانى الرحب، لإحساسه أن تجربته الفكرية والمعرفية والفنية والجمالية هى جزء عضوى من تجارب الإنسانية كافة، ولذلك فإن وجوده لايتحقق إلا فى وجود الآخرين الذين يبدع من أجلهم. فى حين أن الإنسان العادى - حتى لو كان على قدر وافر من العلم والتجارب والخبرات والمعارف - تقف نظرته عند حدود ظروفه وحياته الخاصة، دون أن يرى أويحاول أن يرى أى ارتباط بين حياته وحياة البشرية. إنه لايستطيع أن يكشف ويبرز ويستخرج الخاص من العام. والعام من الخاص، كما يستطيع الأديب أو الفنان. يقول الحكيم:

(لابد إذن أن توجد فى خزائن الفنان أو الأديب ثروة فكرية وحسية، حتى يستطيع الإلهام أن يفعل فعله. فإذا كانت الخزائن فارغة فلا قيمة للإلهام. وهل للمفتاح قيمة فى خزانة خاوية؟.. مهمة الإلهام إذن ثانوية فى عمل الأديب أو الفنان، لأن الأساس هو الكنز الدفين، وكل كنز لايحوى بالضرورة كل شئ، لذلك لايستطيع الإلهام أن يضىء كل شئ.. وما دام الإلهام يحرك شيئا موجودا من قبل، فعمله إذن يتعلق بما قبله، أى بالماضى. فالحاضر إذن لايستطيع أن يكون مادة كافية للإلهام الأدبى والفنى، لأن الحاضر لايمكن أن يتحول إلى خبرة وتجارب إلا بعد أن يصبح ماضيا له رواسب،

يستخرج منها المعنى العام، والجوهر الباقى.)

ومع ذلك فالعلاقة بين الماضى والحاضر علاقة عضوية دائمة التفاعل بحيث يؤثر كل منهما فى الآخر، ويمتلك العمل الفنى بالتالى زمنا خاصا به يتحدى به الزمن الواقعى للحياة البشرية. كذلك فإن حياة العمل الأدبى أو الفنى أطول وأوسع وأعمق من حياة مبدعه، ومن حياة الحاضر الذى يعيش فيه. أو كما يقول الحكيم عن العمل الفنى إنه:

(غير مرتبط فى عمله بوقت، لأنه لايعيش فى الوقت.. إنه يعيش فى الإنسانية.. وهو كائن عجيب لأنه يؤثر أحيانا كثيرة فى الحاضر، كما يؤثر دائما ويساهم فى بناء المستقبل دون أن يحتاج فى ذلك إلى الوسائل الصحفية الوقتية المباشرة. بل ربما كانت قوته الحقيقية، وتأثيره الدائم راجعين إلى التجائه إلى وسائله هو فى ربط الحاضر بالماضى بالمستقبل، فى أجيالها المتعاقبة، وإبراز روحها الحى من حياة أهلها فى كل بيئة وزمان!)

وكان توفيق الحكيم أول من حاول تقنين الموهبة أو الحس الفنى للكاتب المسرحى فى الأدب العربى. فقد نشر دراسة بعنوان «من صفات الكاتب المسرحى» فى مجلة «التمثيل» فى عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٢٤، بتوقيع «حسين توفيق» وذلك قبل أن يتوقف عن استخدام اسمه الأول «حسين»، وقبل أن يضيف لقب أسرته «الحكيم» إليه. فى هذه الدراسة النقدية التحليلية التى نشرت منذ ثلاثة أرباع من القرن، أوضح أنه ليس هناك حافز للكاتب المسرحى كى يبدع سوى أنه مستعد بطبيعته للإبداع الدرامى، ويعمل كل ما فى وسعه ليدعم هذا الاستعداد ويعمقه ويمنحه قوة دفع متجددة. إنها الموهبة الفطرية التى يسلحها ويقويها بالدراسة والممارسة. ويتفق الحكيم فى هذا مع ما جاء فى خطبة ألقاها الكاتب المسرحى الفرنسى فكتوريان ساردو فى «الأكاديمية الفرنسية» حينما قال عن صفة لازمة لأى مؤلف مسرحى هى:

(أن تكون لمؤلف المسرح حاسة مسرحية، بمعنى أنه لايدع أمرا، أو شيئا يقع عليه نظره، أو تسمعه أذنه، إلا وتفرغه تلك الحاسة عنده فى الشكل المسرحى!.. وبعبارة

أدق: ألا ينظر ويسمع ما يدور حوله بغير عين المسرح وأذنه! فإن رأى منظرا طبيعيا جميلا، فلا يؤخذ بجماله من حيث الطبيعة - وإلا كان مصورا - بل يعجب به بعين أخرى، ولغاية أخرى، فيقول: ما أجمله منظرا فى رواية!.. وإن انصت إلى محادثة شائقة، أو محاورة طريفة، قدرها بأذنه المسرحية، فقال: ما أصلحه حوار!! وإن رأى فتاة ذات ميزة خاصة كالسذاجة، أو المكر، قال أيضا بعين المسرح: ما أحرى مثلها بدور كذا.. وهكذا فى كل شئ.. فإن قصصت عليه خبرا مثيرا، كجريمة أو مصيبة، سبق إلى ذهنه التصور المسرحى، وبرقت اساريره بالإعجاب، وإذا هو يحدث نفسه: «موقف بديع!.. مأساة رائعة!»

هذه هى الحاسة المسرحية أو الحس الفنى كما شرحه ساردو واستشهد به توفيق الحكيم ليوضح أن هذه الموهبة الخاصة، والقدرة على تشكيل كل شئ أو كل عنصر بالمنهج الدرامى والسياق المسرحى، هى الأداة الرئيسية التى يلتقط بها المؤلف المسرحى عناصر المضمون التى لايلمحها الإنسان العادى فى حياته اليومية، وإن لمحها فقد يعجز عن تفسير دوافعها ومحركاتها ومبرراتها. وبعد التقاطها بحاسة قادرة على الاختيار اللماح والتصنيف الواعى، يشرع فى إعادة تشكيلها وصياغتها فى هارمونية متسقة كى تكتسب معانى ودلالات جديدة، بعد أن تصبح أعضاء فى جسد عضوى حى.. والكاتب المسرحى بهذه الموهبة أو الحس الفنى لايصوغ عمله المسرحى من فراغ، بل يوجد علاقات جديدة ومبتكرة بين عناصر قديمة أو جزئيات تقليدية فى حد ذاتها، بعد أن التقطها واختارها لإحساسه الواعى أو اللاواعى بأنها تصلح كمادة خام قابلة للانصهار والتفاعل فى بوتقة شكله الفنى.

وهذه الموهبة أو الحاسة الفنية هى التى تمنح المؤلف المسرحى اللماحية لحواسه الخمس التى تنفتح أبوابها على مصاريعها كلما رأت منظرا، أو سمعت صوتا أو كلمة أو جملة، أو شمت رائحة معينة، أو ذاقت طعما حريفا أو مائعا، أو لمست سطحا مثيرا لخواطر المؤلف وأفكاره وهواجسه. ثم ينتقل هذا الجانب أو المستوى الحسى إلى المستوى الشعورى، فتكتسب هذه العناصر دلالات واسقاطات نابعة من السياق الجديد الذى وضعت فيه، ثم ترتفع بعد ذلك إلى المستوى العقلى أو العقلانى أو المنطقى لكى يشيد

المؤلف المسرحى عمله على أساس راسخ من الأسباب والنتائج. وليس شرطا أساسا أن تكون هذه العناصر جذابة ومثيرة فى حد ذاتها عندما يلتقطها المؤلف من الحياة، لأن هذه الجاذبية والإثارة تتأتى بعد ذلك من العلاقات العضوية والجدلية التى تنشأ فيما بينها. وكلما كانت الحاسة الفنية والدرامية عند الكاتب المسرحى مدربة ومصقولة وواعية وقادرة على إدراك ما لايدركه البشر العاديون، ازدادت قدرته على الالتقاط والاختيار والتصنيف والتخزين، وبالتالى قوة الدفع التى تمكنه من المزيد من الإبداع. يقول الحكيم:

(كم من الحوادث يمر بنا، وتشترك فى الشعور به حواسنا، ومن المواقف المسرحية ما نصادفه، ونشاهده كل يوم، ومع ذلك لانفطن إليه، لأنه من الحياة العادية!.. ولكن قد ترى هذه الحوادث والمواقف عين أخرى تفطن لموطن الجمال منها، فتستخرج منها ذلك العمل الفنى الذى نصفق له ونعجب به!)

ثم يضرب الحكيم مثلا طريفا يوضح به الدور الحيوى الذى تقوم به الحاسة الفنية اللاقطة فى رصد وبلورة وتجسيد أحداث قد تبدو عادية وتقليدية للإنسان العادى، لكن المؤلف المسرحى المتمكن يستطيع أن يفجر منها ما لايخطر فى بال الآخرين. فمثلا اعتاد الناس فى حياتهم اليومية أن يكتب لهم الطبيب تذكرة بها الدواء، وكلهم بلاشك يتأمل التذكرة وما كتب فيها بخط سريع لايقرأ، ويسائل نفسه كثيرا: «كيف يستطيع الصيدلى المسكين قراءة هذه الطلاسم؟!».. وقد يدور بخلده إمكان خطأ الصيدلى، واحتمال تقديمه مسهلا بدلا من مقو!.. هنا يوضح الحكيم أن المؤلف بحاسته الفنية المدربة، يلتقط من هذا موقفا مسرحيا من النوع الهزلى، فيقدم فى مسرحيته شخصية فى وليمة - مثلا - تتناول مسهلا على اعتبار أنه مقو أشار به الطبيب، وإذ بالمسهل يفعل فعله، وإذا بالشخص المدعو أو الداعى فى الوليمة قد فطن للأمر، وإذ به فى مأزق دقيق ومضحك.

ويرى المشاهد مثل هذا الموقف الذى لم يخطر فى باله من قبل ويتساءل فى دهشة وتعجب: كيف اخترع المؤلف هذا الموقف من مجرد تذكرة عادية للدواء؟! لكن هذا

المشاهد لو فكر وبحث قليلا لأدرك أن المؤلف إنما نقل جزءا من الحياة نقلا، وأن حاسته المسرحية هى التى نبهته إلى ما يجب نقله أو تصويره أو تكبيره لوضعه تحت أضواء فاحصة، ورؤيته من زوايا جديدة. يقول الحكيم:

(فالكاتب كلما قويت فيه تلك الحواس المسرحية كان كاتبا بالطبع، لاصانعا، ولامرتزقا، وكان مثله مثل الشاعر، بالفطرة!.. والكاتب الذى من هذا النوع - وهو عندى المثل الأعلى للكاتب المسرحى - تمتزج حواسه المسرحية بحواسه الجثمانية، امتزاجا لايستطيع معه استعمال إحداها منفصلة عن الأخرى - فهو فى معاشرته لأهله، وأصدقائه، وفى جلوسه إلى خلانه وعارفيه، وفى مصادقته لمن لايعرفه، - إنما يستخدم حواسه لفنه أيضا، فينظر إلى هؤلاء جميعا بنظرة نافذة، مستشفا بها مستغلق أمرهم وحقيقة أخلاقهم ونوع مزاجهم ولون ميولهم، - قاصدا بذلك تفهم الناس - من حيث هم ممثلون - فى ملعب غير محدود، متخذا من حواسه هذه وملاحظاته، الأداة الكاشفة التى يعثر بها على أشخاص رواياته!)

الفصل العاشر
حقيقة المسرح الذهنى

لم تثر قضية نقدية وأدبية من المجادلات والمناقشات والتعليقات على مدى ما يزيد على نصف قرن ما أثارته قضية أو فكرة ما أسماه توفيق الحكيم المسرح الذهنى. وقد انطوت هذه المجادلات على كثير من سوء الفهم الذى تحول بدوره إلى ما يشبه المفاهيم النقدية الراسخة التى يمكن أن تدرس فى المعاهد المتخصصة أو تنشرها الصحافة والإعلام دون مناقشة موضوعية وتحليلية، برغم أن الحكيم حرص بين حين وآخر على شرح ما يقصده بالمسرح الذهنى، لكن يبدو أننا نميل إلى الأفكار الجاهزة السهلة التى يمكن استدعاؤها من مخزوننا الثقافى اللاواعى للاستخدام الفورى دون فحص أو تمحيص. فمثلا يقول الحكيم فى حديثه إلى ألفريد فرج:

(إذا كانت هناك مسرحيات أصلح للكتب والقراءة على نطاق واسع فهى مسرحيات شكسبير نفسه. وليس هذا رأيى أنا وحدى.. إنه رأى الكثيرين من النقاد أيضا إذ أنهم يجدونه أمتع فى القراءة. والدليل على أن مسرح شكسبير أقرب للرواية المقروءة هو تعدد المناظر الهائل كأنها فصول رواية. وهذا لم يكن ليخطر على بال سوفوكليس أو موليير.)

ولذلك لامعنى لإيجاد تناقض مفتعل بين متعة القراءة المسرحية ومتعة المشاهدة المسرحية، إذ أن من حق المتلقى أو المتذوق أن يختار ما يمتعه، فليس هناك معيار جاهز يمكن أن يطبق على جميع المتلقين. كذلك فهناك نصوص مسرحية يُفضل مشاهدتها على قراءتها، وهناك العكس أيضا. ومع ذلك اعتبر هذا معيارا مسبقا أيضا، إذ أن النص المسرحى الواحد يمكن أن يشكل متعة لقارئ أو ناقد عند قراءته، فى حين يفضل متلق آخر مشاهدة هذا النص نفسه على قراءته، وقد يوجد ناقد متمكن من صنعته يرى أنه من الأفضل له أن يجمع بين قراءة ومشاهدة النص نفسه على سبيل تحليل الأساليب الإخراجية التى استخدمت فى تحويله إلى عرض. وقد يكون هناك نص يبدو طليعيا للغاية بحيث يبدو أنه كتب للقراءة فقط لاستحالة إخراجه بأسلوب يجذب الجماهير، وإذ

به يقع فى يد مخرج مبدع ومبتكر فى تصوره وخياله فيجعل منه عرضا شائقا لجمهور عريض. كما تتساوى بعض النصوص مع عروضها فى عدم إقبال الجمهور على كليهما. ومع ذلك فلا يوجد كاتب مسرحى لايتصور أسلوبا لإخراج نصه على المنصة. فلايعتقد الحكيم أن هناك ثمة مسرحا فكريا أخلق بالقراءة ولايناسب المنصة:

(فى الحقيقة لايوجد المؤلف الذى يضع فى رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الإخراجى لها على المسرح مهما كانت صعوبته. حتى ذلك الذى يطبع المسرحية أولا للقراءة هو فى الحقيقة يقصد إخراجها فى رأس القارئ ما دام إخراجها على المسرح غير ميسر لسبب من الأسباب. ولكن الذى يحدث هو أن المؤلف يختار لفكرته أو لقضيته القالب المسرحى الذى لايناسبها غيره. إن كاتب المسرح الحقيقى يبدأ والقلم فى يده بنية أن يعرض مشكلة، وهذه المشكلة يجب أن تقف متجسدة نابضة أمام ناس سيتابعونها بحرارة ويندمجون فيها.)

وأحيانا يتمثل الكاتب المسرحى الحوار الذى يكتبه، فينطق بعض أجزاء منه ليحدد مدى ونوعية تأثيرها على أذنه، حتى لو كان جالسا بمفرده يكتب. وكاتب آخر يتصور مزيجا من بعض الأشخاص الذين يقابلهم فى حياته ليستمد منهم ملامح لشخصيات فى مسرحيته، وآخر يستوحى شخصيات من أساليب أداء كبار النجوم والممثلين، وآخر يلتقط مواقف مادية ملموسة من الحياة العملية.. إلخ. باختصار لايستطيع أى كاتب مسرحى أن يفكر أو يصوغ أو يبدع بأسلوب مجرد، بل لابد من تصور شخصيات حية ومواقف مادية ملموسة تدور فوق منصة المسرح لأن همه الأساسى أن يرى نصه معروضا وليس مقروءا، فإذا ما قورن عدد القراء بعدد المشاهدين، فإن القراءة لاتشكل قضية نقدية أو أدبية على الإطلاق. وبالتالى لايقصد الحكيم بالمسرح الذهنى المسرح المقروء بصفة محددة، بل يقصد المسرح الفكرى الجاد الذى يشعل جذوة التفكير الموضوعى وغير التقليدى عند المشاهدين، المسرح الذى يتخذ من ذهن المشاهد منصة له بعيدا عن وسائل الجذب الفج والإثارة الرخيصة. ولاشك أنه مسرح يحتاج إلى مهارة معينة وثقافة واسعة وفكر عميق من المخرج الذى يتصدى لمثل هذه الأعمال المسرحية حتى يستطيع أن يصل بها إلى الجمهور. وكعادة توفيق الحكيم العملية والواقعية، فإنه إذا لم يعثر على هذا الطراز الفريد من المخرجين، فإنه يقنع بنشر مسرحيته فى كتاب حتى تكون تحت طلب

القراء أو النقاد أو الدارسين. أى أن قضية المسرح الذهنى كانت نتيجة مباشرة لندرة المخرجين القادرين على تقديم هذا النوع من العروض المسرحية، ونتيجة أيضا لغياب الجمهور المثقف الواعى الذى يمكنه استيعاب مثل هذه الأعمال الراقية، خاصة فى جيل توفيق الحكيم الذى اعتاد مسارح عماد الدين وروض الفرج واسكتشات كشكش بيه عمدة كفر البلاص. فقد كان إعلان الحكيم لمفهومه للمسرح الذهنى بمثابة ثورة أو احتجاج على أزمة الإخراج وأزمة جمهور المتلقين فى الوقت نفسه. فالمسرح فى جوهره عرض حى أمام الجمهور وليس مجرد نص فى كتاب. وللتدليل على ذلك يتخذ الحكيم شكسبير نموذجا لذلك فيقول:

(إن شكسبير لم تخطر له قط أنه مؤلف سيقرأ، لأنه هو نفسه كان يعيش ويتنفس بين كواليس المسرح، ويكتب المسرحية ليسلمها فى الحال للممثلين ولنفسه، وكان ممثلا. أما طبعها وقراءتها فلم تكن وقتئذ مما يحفل به، وهذا مصدر اختلاف بعض النصوص فى الطبعات الأولى، فالواضح أنها طبعت من نسخ الممثلين. فشكسبير إذن كتب مسرحياته للمسرح أولا وآخراً، وراعى فيها كل ما يمكن أن يجتذب الجماهير على اختلاف أنواعها وطبقاتها. وهذه المراعاة لأمزجة الجماهير المختلفة هى التى جعلته يحشد فى مسرحياته كل ما يعتقد أنه يرضى كل الأذواق من الدهماء إلى العظماء إلى المفكرين. فمسرحياته عالم متكامل، قائم بذاته، كل هذا لاشك فيه. ولكن الذى حدث بعد ذلك خصوصا فى العصور الحديثة هو اكتشاف شكسبير ككاتب له متعة فى القراءة تعادل متعته فى التمثيل. وفى أيامنا هذه على الأخص، بل فى نظر المعرفة الحديثة أصبحت قراءته ضرورية، لعمق ما توحى به من دراسات نفسية، وأفكار فلسفية واجتماعية، فضلا عن التصورات والتعبيرات الشعرية التى تتطلب الدقة فى استيعابها حتى على الإنجليزى المعاصر.)

ويعنى الحكيم بقوله «المسرح الحقيقى»، ذلك المسرح الأصلى بمفهومه القديم الصارم الذى نشأ عند الإغريق، وليس معناه المسرح الأكثر قابلية للتمثيل والجذب الجماهيرى. ولذلك فإن قوله بأن إبسن فى نظره أقرب إلى المسرح الحقيقى الصارم من شكسبير ليس معناه أنه أكثر قابلية وجاذبية على الخشبة أمام الجماهير، بل العكس هو ما يحدث تماما، فإن شكسبير لايقارن بأحد فى قابليته وجاذبيته للتمثيل أمام الجماهير، فى حين

أن إبسن لايروق للكثيرين، بل إن فيه أحيانا تطويلا وإملالا فى بعض الحوار تتوقف معه الحركة على المسرح. ومع ذلك فإن إبسن عند الحكيم بتركيزه الدرامى حول القضية والفكرة التى يتخذ منها عمودا فقريا لجسد المسرحية بكل ما تحويه من أحداث ومواقف وشخصيات وحوارات، أقرب إلى روح المسرح الحقيقى القديم الصارم من شكسبير الذى خرج من هذا النطاق إلى نوع جديد من المسرح يزخر بكل أنواع المتعة والفرجة لمختلف أنواع الجماهير، وأيضا بمتع القراءة التى تجمع فى حالة شكسبير جماهير أضخم من المشاهدين، لأنه ترجم إلى معظم لغات العالم الحية التى فتحت كل النوافذ المضيئة على مسرحياته التراجيدية والكوميدية والتاريخية.

ومن الطبيعى أن يكون لكل كاتب مسرحى ميله ونظرته وتوجهه الخاص، ولذلك من حق الحكيم أن يرى شكسبير أقل قدرة على التركيز الدرامى من سوفوكليس برغم أن شكسبير أمتع وأعجب وأرحب، وهو فى نظره معجزة مسرحية بالفعل لكن الحكيم يريد من المسرح أن يدخله فورا فى لب القضية. فهو لايطلب منه المتعة أيا كانت، وإنما يريد منه متعة خاصة به هو وحده صاحبها، وهى المتعة الذهنية والشعورية التى يثيرها الصراع المركز داخل قضية فكرية وإنسانية. ولذلك فهو يفضل سوفوكليس على شكسبير، ولايستطيع أحد أن يحاسبه على ميله ونظرته وتوجهه الخاص. فهو مبهور بالتركيز الدرامى الشديد عند سوفوكليس لدرجة أنه عندما حاول فى «أوديب» أن يضيف فقرة واحدة إليها بعد الانتهاء من تأليفها على نهج سوفوكليس، اختل توازن البناء الدرامى كله. ومع ذلك لم يلتزم الحكيم بهذا النهج فى إبداعه المسرحى، إذ يبدو أنه لم يحتمل كل هذه القوة والصرامة، وصار يهيم فى كل واد، حتى وادى العبث واللامعقول، ولم يبق له سوى الإقرار بعجزه، وصلاة الإعجاب الصامتة فى معابد العباقرة الأقدمين، على حد قوله فى حوار له مع الدكتور حسين فوزى.

وفى مقال فى مجالة «المصور» أول يونيو ١٩٣٤ يتتبع الحكيم الجذور الأولى لفن التمثيل المسرحى عن الإغريق الذين يلقبهم بالعباقرة الأقدمين، فيقول إن التمثيل ولد عندهم قبل أن يوجد التأليف المسرحى، وخرج هذا التمثيل من قلوب الآلهة، واحتضنه الدين فى شكل موسيقى وأغانى وأناشيد، وقبل أن يظهر المؤلفون المسرحيون العظام لم يعرف عن التأليف فى اليونان إلا أنه كلام يلقيه الممثل من فوره عن طريق البديهة

والارتجال. ويواصل الحكيم مقاله النقدى الشيق فيطوف بقارئه فى الزمان والمكان، فى الهند ثم يعود إلى أوروبا فى عصر النهضة، ثم إلى مصر فى العصر الحديث، ليوضح أن فكرة المسرح الذهنى لم تنشأ فى رؤيته النقدية من فراغ، بل نتيجة لعدم وجود جذور للمسرح فى الأدب العربى، وانصراف الأدباء والكتاب الجادين عنه لارتباطه فى أذهانهم بابتذال الملاهى الليلية، وغياب المخرجين الواعين والمتمكنين الذين يستطيعون الوصول بأعمق النصوص جدية إلى جمهور المشاهدين. ولذلك رأى الحكيم أن قراءة المسرح كأدب رفيع، مهما كان عدد القراء قليلا، خير من غياب المسرح الجاد والرفيع تماما، سواء على مستوى القراءة أو المشاهدة. يقول:

(وفى الهند يوم قامت على نهر «الجانج» المقدس نهضة تمثيلية رائعة قبل ميلاد المسيح بقرن فيما أذكر أو قرنين، إذ أوجد الدين أيضا هذا الفن هناك، وجعله مظهرا من مظاهر الاحتفال بذكرى الآلهة وميلاد الملوك، كان التأليف الارتجالى من أفواه الممثلين سابقا كذلك فيما اعتقد، وممهدا لظهور شعراء الهند التمثيليين. وفى أوروبا أيضا جرى الأمر على هذا النحو، وهل ظهر شكسبير وسكارون وموليير إلا فى بيئة الممثلين: فوجود المسرح الزاهر يسبق دائما وجود المؤلف العظيم. ولو أن فى مصر مسرحا ثابت الدعائم لانقلب أكثر الشعراء والأدباء كتابا مسرحيين. وهل شوقى كان يجهل القصة المسرحية. إنه عالجها فى سن الشباب. فلماذا انقطع عنها، ولماذا واصل تأليفها فى آخر أيامه، إلا أن يكون ذلك لنسمة حياة هبت يومئذ على المسرح المصرى الناشئ. فما الأدباء إذن بملومين. ينبغى أن يشب الأديب فيجد المسرح قائما على أقدامه فاتحا له ذراعيه. هكذا شب أشيل وسوفوكل وإيروبيد فوجدوا «التياترون» الإغريقى. وشب كاليداسا فوجد المسرح الهندى، وشب شكسبير فوجد المسرح الإنجليزى، وشب موليير فى فرنسا وكالدرون ولوب فى أسبانيا فوجدوا الكوميديا الإيطالية زاهرة فى المدن والريف. ويشب الأديب المصرى فماذا يجد؟ لاشئ من كل هذا. فإن المسرح لم يدخل بعد فى تقاليدنا، ولم يكن له شأن بعد فى حياة العامة ولا فى معتقدات الشعب المصرى الحديث، وإن كانت جذور التمثيل كفن بشرى ما نبتت إلا فى أرض مصر. ولعل الاستكشاف الأثرى يدعم هذا الزعم فى القريب. فإنى مؤمن كل الإيمان أن مصدر التمثيل عند الإغريق وعند الهنود إنما هو فى طقوس تلقين الموتى فى مصر وما كان

يتبادل فيها من حوار يجرى بين الكاهن وبين شخص يمثل الميت. ولعلهم أيضا كانوا يمثلون فى الأعياد الدينية يوم البعث والحساب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع، ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسوما على الحيطان. يشجعنى على هذا الزعم عبارة وردت على لسان هيرودوت أنه رأى المصريين فى ا لموالد يمثلون آلهتهم فى الساحات فى أشكال بعض الحيوانات الداجنة، ويجمعون بينها وبين بعض فتيات يمثلن الأرض والخصب.

كتب توفيق الحكيم هذا التنظير النقدى والتاريخى للمسرح فى عام ١٩٣٤ ليثبت أن المسرح ليس مجرد فن للتسلية أو للتعليم أو لكليهما فحسب، بل هو حياة متكاملة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان أيضا. فإذا لم يكن لهذه الحياة جذور، أو أنها اندثرت ولم تنبت جذورها الجديدة بعد، فإن المسرح الذهنى هو ملاذ الكتاب المسرحيين الجادين. بل إن مسئوليتهم تصل من الجسامة حدا يجبرون عنده على السباحة ضد التيار التجارى الرخيص ليقيموا المسرح الجاد الرفيع بقدر الإمكان، فى حين أن أقرانهم الذين نشأوا فى بلاد ذات تراث مسرحى عريق وحى ومتجدد، تنحصر مسئوليتهم فى ركوب الأمواج المواتية، ومنحها دفعات جديدة بقدر الإمكان. وبون شاسع بين الجهاد والاستماتة والتصدى للتيار ومحاولة تغيير مساره، وبين الانطلاق مع التيار إلى آفاق جديدة. ولذلك لابد من إيجاد حياة مسرحية صحية وحقيقية لأنها المناخ الملائم لتربية البراعم المسرحية التى تقع على اكتافها أية نهضة مسرحية محتملة. هنا يناقش الحكيم دور الدولة فى هذا الشأن فيقول:

(ينبغى أن يوجد فى مصر الحاضرة المسرح والممثلون أولا، وقد يسلم طه حسين بهذا، لكنه قد يصيح قائلا: «فليكن ذلك حقا. فلماذا لم يوجد فى مصر حتى الآن مسرح وممثلون خليقون أن يظهروا المؤلفين العظام؟ من المسئول عن هذا النقص غير ا لدولة؟»، عندئذ أجيب أن الدولة فى رأيى لايمكن أن تسأل فى هذا. فالدولة لاتستطيع أن تخلق الفن. كما أن الدولة لاتستطيع أن تقتل الفن، لأن الفن شئ ينبت بنفسه، لايدرى أحد كيف نبت، وما من قوة فى الأرض تستطيع أن تمنعه من الظهور، ومع ذلك فهب أن فى مقدور الدولة أن تصنع شيئا لخلق الفن. فما هو هذا الشئ على وجه التحقيق؟)

يجيب الحكيم عن هذا السؤال بضرورة أن تضع الدولة إمكاناتها المادية تحت طلب

رجال الأدب والفن لينفذوا ما يرون من مخططات فنية واستراتيجيات ثقافية دون تدخل منها لتوجيهه وجهة دعائية معينة. فهم أدرى بما يحتاجون وما يهدفون إليه، وعلى الدولة أن تزلل كل العقبات فى طريقهم نحو أهدافهم الفكرية والفنية والحضارية. ولعل هذه الفكرة هى التى أدت إلى إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين، ثم المجلس الأعلى للثقافة الذى حل محله. ويضرب الحكيم المثل بنابليون الذى اشتهر بحماسه الشديد للمسرح لدرجة أنه كان يراقب إدارة «الأوبرا» بنفسه، ويشرف على اختيار مسرحياتها وعروضها حتى وهو خارج فرنسا، لاتشغله عن ذلك حروبه الكثيرة ولامسئولياته الجسيمة، ليس من منطلق الحاكم المستبد الذى يريد أن يتحكم فى كل كبيرة وصغيرة من شئون بلده، بل من منطلق الزعيم المستنير الذى يرعى الآداب والفنون بصفته مثقفا كبيرا ويفخر بأنه يعتبر نفسه واحدا من أهل الفكر والثقافة والفن والأدب.

يعود الحكيم مرة أخرى ليناقش قضية المسرح الذهنى فى كتاب «أدب الحياة» ليوضح أن النصوص المسرحية ظلت - وستظل - أعمالا أدبية يمكن أن تقرأ فى حد ذاتها. وخاصة أن العروض المسرحية ليست متاحة فى كل وقت، لكن الكتب تحت أمر القارئ فى أى وقت. كذلك فإن قراءة النص المسرحى لاتخلو عند القارئ من عملية إخراج تخيلى خاص به بحيث يتحول ذهنه إلى منصة لعرض النص. وخاصة أن هناك بعض النصوص التى قد تستعصى على إمكانات الإخراج الفعلى لها بحيث يمكن أن تشوه أو تفقد دلالاتها الفكرية والدرامية، فى حين أنها قد لاتستعصى على عملية الإخراج التخيلى التى يقوم بها القارئ على مسرح ذهنه. وهى عملية لاتقتصر على قارئ المسرحية فحسب، بل تشمل أيضا قارئ الرواية.. ومن هنا كانت تفرقة الحكيم بين النص المقروء والنص المعروض:

(فى الأدب المسرحى مثلا يجب التفرقة بين المسرحية باعتبارها أثرا أدبيا يقرأ، والمسرحية باعتبارها أثرا يدفع به للتمثيل. ولقد قام يوما مدير أحد المسارح الشعبية يحاضر فى «السوربون» ويقول: إن «كورنى» أصلح للتمثيل عامة، وأمام الشعب خاصة من «راسين» ذلك لأن كورنى يبرز أبطاله فى مشاعر بسيطة خارجية.. لاتعقيد فيها ولاغموض. فى حين أن «راسين» يخلق أبطالا تدور المعارك النفسية الدقيقة

مستورة فى أعماق قلوبهم، فهو مؤلف عميق تظهر روعته فى تمامها وأوجها إذا قرئ، ولكنه إذا مثل، وخاصة أمام جموع الشعب، فإن الممثلين يجدون عناء شديدا فى تفسير آثاره. أما «كورنى» البسيط الخارجى فهو المثل الأعلى للتمثيل أمام الشعب.)

وقراءة النص المسرحى ليست بدعة دخيلة على هذا الفن وخاصة أن اختلاف المعايير النقدية والأدبية والفكرية عبر العصور، أدى إلى إقبال المثقفين عى قراءة نصوص كاتب ما فى فترة معينة، ثم الاهتمام بعرض أعماله هو نفسه فى فترة أخرى وهكذا. بل إن تقدم تكنولوجيا المسرح أغرى المخرجين بتقديم أعمال مسرحية كان من الصعب تقديمها بأدوات المسرح التقليدية، مثلما حدث فى مسرحية كريستوفر مارلو «تيمورلنك» التى لم تعرض منذ ما يزيد على أربعة قرون لاحتوائها على مشاهد من المعارك الحربية بجيوشها وعرباتها وخيولها يستحيل تقديمها على المنصة، ولذلك صرف المخرجون النظر عنها منذ أن كتبها مارلو. وظلت إلى هذه الحال حتى افتتاح مسرح «أوليفييه» عام ١٩٧٦ فى لندن تكريما للممثل الإنجليزى العظيم لورانس أوليفييه. فقد عرضت مسرحية «تيمورلنك» فى حفل الافتتاح لإبراز الإمكانات التكنولوجية الحديثة المبهرة للمسرح الذى لم يعد هو نفسه لتقديمها نظرا لتكلفتها الباهظة، وعادت المسرحية إلى مجال القراءة مرة أخرى.

وعلى الرغم من أن شكسبير - معاصر مارلو - عاش بين جدران المسرح، وبين الممثلين، بل كان هو نفسه ممثلا، كما أنه لاجدال فى روعة عروضه، إلا أن بعض كبار النقاد اعتبروه مؤلفا مسرحيا للقراءة، لأن الكثير من مسرحياته يقوم على مشاعر دقيقة داخلية، ليس من السهل دائما على الممثل إيصالها بالروعة التى كتبت بها. ويعلق الحكيم على هذا بقوله:

(إن من المؤكد أن «شكسبير» مؤلف عالمى يقرأ فى كل لغة، ولكنه من حيث التمثيل أمام كل الشعوب ليس عالميا بالقدر الذى نظن. فهو مثلا ليس ناجحا كل النجاح فى فرنسا عندما يمثل، والشعب الفرنسى لايتذوقه فى التمثيل التذوق الكافى. ولايعرض له بنجاح فى تلك البلاد إلا بعض كوميدياته ومسرحياته التى يمكن إعدادها إعدادا خاصا يتفق مع ذوق الجمهور هناك. فالحكم إذن بتفضيل المشاعر الداخلية، والأشخاص العميقى النفوس والأحاسيس لاينبغى إطلاقه فى كل الأحوال عند النظر فى

أمر المسرحية لأن تمثيلها أمام جمهور الشعب قد يتطلب صفات أخرى للنجاح غير هذه الصفات. لابد إذن من الفحص والبحث قبل الحكم. ولابد أن نذكر دائما قبل التسرع بالرأى أن للقراءة شروطها وللتمثيل أمام الجماهير شروطه.)

هكذا كانت الرؤية النقدية عند توفيق الحكيم تنهض دائما على منهج علمى وموضوعى وتحليلى، يمعن النظر فى الآراء والأحكام والمعايير التى تطلق كالبديهيات التى تقبل على علاتها قبل تقليبها على وجوهها المختلفة، وتحليلها وتطبيقها ومقارنتها بما سلف من أعمال وإنجازات. فليست هناك قاعدة نقدية ذهبية يمكن تطبيقها على كل النصوص والعروض دون استثناء. فالنص الردئ يمكن أن يشكل عرضا ناجحا، والنص الجيد يمكن أن يفشل عند عرضه لعدم وجود المخرج الذى يمكنه بلوغ كنهه وإخراج أروع ما فيه ليراه الجمهور مرأى العين. يضيف الحكيم رأيه مستشهدا بأحد كبار النقاد:

(لقد كان أحد كبار النقاد الأوروبيين يقول: «إن الشعر الردئ يصنع أحيانا المسرحية الجيدة!».. يقصد بذلك طبعا الشعر الردئ فى القراءة، حيث يبدو على حقيقته أمام الفكر الهادئ أجوف هزيلا خاليا من المعانى العميقة، رنانا بالألفاظ الضخمة كالطبل الخاوى، ولكن هذا الرنين الأجوف هو ذاته الذى قد يصلح أحيانا لإثارة المواقف على مسارح التمثيل.)

ولايقتصر الحكيم فى دراسته النقدية على التنظير العام بل سرعان ما يهرع إلى تطبيق تحليله على أحوال المسرح العربى الذى كان شغله الشاغل طوال حياته. فهو لم يلجأ إلى فكرة المسرح الذهنى إلا لوعيه بأن فن المسرحية لايحتل أية مكانة تليق به فى الأدب العربى. وهذه ظاهرة طبيعية فى نظره لأنه فن بلا جذور أو أصول فى التراث العربى، ولابد أن يحتاج تأصيله وترسيخه وتدعيمه إلى عقود متتابعة يمكن أن تتخللها نكسات ناتجة عن هزاله وضعفه وتعثره لغياب الحركة المسرحية الحقيقية. ففى تراث الأدب العربى يمكن تتبع جذور محلية للقصة والرواية والأسطورة، أما المسرحية ففن دخيل بمعنى الكلمة. ومهما قيل فى مسرح خيال الظل والسامر والحكواتى، فإنها لم تتخذ الشكل المسرحى الذى اتخذه المسرح الإغريقى منذ حوالى خمسة وعشرين قرنا من الزمان، والذى فرض نفسه على المسرح العالمى عبر العصور، وأصبح المعيار الدرامى والنقدى والجمالى الذى يهتدى به كتاب المسرح فى مختلف أنحاء العالم. وهو معيار

أثبت مرونته وقابليته للصياغة والتشكيل، واستيعاب المضامين والأفكار المحلية دون الوقوع فى أية هوة تفصل بين الشكل والمضمون. ولم يعد بذلك مسرحا قاصرا على الإغريق، بل أصبح المدرسة التى تخرج فيها كُتاب المسرح الذين فرضوا ظلهم على خريطة المسرح العالمى. قد يكون بعضهم قد رفضه أو ثار عليه، ومع ذلك كانت معظم الأدوات التعبيرية والتشكيلية والجمالية التى استخدمها ـ بطريقة أو بأخرى ـ هى التى ابتكرها أو اكتشفها الإغريق. يقول الحكيم:

(إذا كان من الممكن إيجاد الصلة بين القصة والرواية، وبين المقامة فى الأدب العربى كما اعتبرت عند الحريرى وبديع الزمان، وفى الأسطورة، كما ظهرت فى قصص «عنترة» و«ألف ليلة»، فإن المسرحية العربية لايمكن أن تجد لها اتصالا بالأدب العربى، لأن منبع المسرحية هو أدب اليونان، وقد أهمل العرب الأدب اليونانى. فإذا دخلت الأدب العربى اليوم فعلى أنها شئ مستحدث، وما دامت شيئا مستحدثا عليه فلابد من أن تحتاج إلى وقت طويل حتى تصبح فرعا قويا فى هذه الشجرة القديمة، وقد ساعد فى إظهار الضعف حاجة المسرحية إلى التمثيل. وفن التمثيل فى الشرق العربى لم ترسخ له بعد قدم. ولما كانت فرق التمثيل فى بلادنا العربية ليست فى الغالب مستقرة ولامستمرة، فإن ارتباط المسرحية بالتمثيل أدى إلى خضوعها لعين المصير، أى عدم الاستقرار والاستمرار اللازمين للنمو والنضج. وهذا ما جعلنى أفكر فى فصل مصير المسرحية عن مصير التمثيل.)

وهذا الكلام الذى كتبه الحكيم فى الثلاثينيات ينطبق بحذافيره على المسرح المصرى فى أواخر التسعينيات وقد أصبح القرن الحادى والعشرون على الأبواب. فسواء تدخلت الدولة لدعم المسرح فى الستينيات، أو آثرت تركه لمصيره كما فعلت قبل أو بعد الستينيات، فإن النكسات والسقطات تتوالى عليه لأنه لايملك قوة الدفع الذاتية التى تمكنه من تجنب العثرات ثم الإنطلاق إلى آفاق جديدة. فلايمكن أن نقول إننا نملك حركة مسرحية بمعنى الكلمة. بل إنه مع المد التجارى والاستهلاكى والمادى الذى يجتاح العالم أجمع فى العقد الأخير من القرن العشرين، عاد المسرح المصرى إلى تقاليد الكباريه والسيرك التى بدأ بها فى العشرينيات والثلاثينيات عندما انتشر فى روض الفرج وعماد الدين. وهى التقاليد التى بدا أنه تخلص منها فى الستينيات.. لكن سرعان ما

بدت بوادرها منذ مطلع السبعينيات حتى بلغ مدها أعلاه فى التسعينيات. وهذا يدل على أن المؤشرات التى لمسها الحكيم منذ البداية كانت بناء على رؤية نقدية فاحصة ومحللة ومشخصة للأمراض المتوطنة فى جسم المسرح المصرى يقول:

(ويوم جازفت بإخراج «أهل الكهف» فى كتاب قبل إخراجها على المسرح، اعتبر هذا عملا جريئا وجديدا. فالمرحوم شوقى نفسه لم يكن يطبع وينشر مسرحياته الشعرية إلا بعد عرضها على الجمهور ممثلة فوق خشبة المسرح. فكان التمثيل هو الأصل عنده، والكتاب هو التابع. فهو على الرغم من القيمة الشعرية العالمية لمسرحياته لم يقدمها إلى الناس منفصلة عن التمثيل فى أول أمرها. وهنا الخطورة فى نظرى على نمو المسرحية فى بلد لم يستقر فيه التمثيل. فهى تظهر وتختفى، وترتفع وتهبط تبعا لوجود المسرح أواختفائه، وارتفاعه وانحطاطه. لذلك كان همى أن أفصلها عن المسرح وألحقها بالأدب، لأن الأدب فى بلادنا أكثر استقرارا وارتفاعا. فدفعت «بأهل الكهف» إلى المطبعة متجاهلا المسرح - الذى كان وقتئذ فى حالة احتضار حقيقى - وكان لى ما أردت من إيجاد جمهور للمسرحية المطبوعة يطالعها فى كتاب، باعتبارها أثرا فنيا مستقلا بذاته.)

وتتجلى رؤية الحكيم النقدية الموضوعية فى تقويمه لكل ظاهرة من كل جوانبها دون أن ينحاز إلى جانب دون آخر. فقد أدرك أن وجود جمهور قارئ للمسرحية دون حاجة إلى مسرح، يمكنها من أن تتحرر من كل قيد، وأن تنمو طليقة، لكنه فى الوقت نفسه يوضح أن لهذا التحرر أيضا خطورته. فقد أثبتت له التجربة أن نمو المسرحية المنشورة فى المجال الأدبى الصرف، وذلك بصرف النظر عن احتمالات عرضها على المنصة، هو فى الغالب على حساب نهضة التمثيل فى المجال المسرحى العملى، لأنها بنموها مستقلة فى كتاب، تسبق فى أكثر الأحيان المسرح المعاصر لها بجيل أو جيلين، لأنها تستطيع أن تنمو أسرع بكثير مما ينمو هو، لأنها حرة فى النمو والانتشار لاعتمادها على مؤلف وناشر، أما المسرح ففريق عمل متكامل ومقيد باعتبارات وشروط مالية واجتماعية وإنسانية عديدة. ويضع الحكيم يده على مكمن الداء فيقول:

«هنا مشكلة المسرحية العربية، فهى بظهورها متأخرة عن أختها الغربية بألفى عام ونيف لاتستطيع مثلها أن تسير مع المسرح خطوة خطوة. فهى إما تحاذيه فتضعف

بضعفه، وإما أن تتحرر منه فتسبقه.. والعلاج فى نظرى هو أن تولى حكوماتنا العربية اهتماما جديا بالمسرح، فتنشئ مسارح صغيرة كأنها جامعات لها نظام مستقر، وبرنامج جدى يحوى روائع الآثار الرفيعة والعالية. وفى هذه البيئة الفنية الجدية يتربى جيل من الفنانين المثقفين والمؤلفين الممتازين والنظارة المستنيرين المتذوقين. وبهذا تساير المسرحية الرفيعة المسرح الرفيع، دون أن تسبقه أو تتخلف عنه.)

فقد كانت الاستراتيجية النقدية لتوفيق الحكيم تدعو إلى إيجاد بيئة مسرحية خصبة على المستوى الشعبى فى مختلف أنحاء البلاد، فى المدارس والمعاهد والأندية والساحات الشعبية ومراكز الشباب وتجمعاتهم، ومعسكرات الشباب.. إلخ. فهذه هى البداية الحقيقية والتربة الطبيعية التى يمكن أن ينشأ منها مسرح راسخ الجذور، وقادر على التأقلم مع المناخ المحلى، واستلهام مضامين وأشكال أصيلة، وإن كان يتوسل بالأدوات والأساليب والمناهج التى اعتمد عليها المسرح العالمى عبر عصوره المختلفة، وأصبحت من خصائصه الجوهرية وملامحه المتميزة. فإذا كان المسرح يحتاج إلى تشجيع الدولة ودعمها المادى، فإنه ينمو من القاعدة الشعبية وحماس الجماهير له وليس من القمة الإدارية.

ونظرا للارتباط العضوى بين الأنشطة المسرحية ومختلف البيئات الاجتماعية والثقافية، فإن تغير هذه البيئات واختلاف الفترات الزمنية لايقدم أى ضمان حقيقى لنجاح أى عرض مسرحى على وجه التحديد. وهذا يدل على أن الحياة المسرحية زاخرة بالتقلبات والمفاجآت مثل الحياة البشرية العريضة تماما. ربما استعان رجل المسرح بحاسته الفنية التى اكتسبها من خبرته فى التنبؤ باحتمالات النجاح أو الفشل، لكن تظل هذه القدرة محدودة للغاية لأن الجمهور كيان غامض ومتقلب المزاج ومتنوع الأصداء بحيث يبدو الإنتاج المسرحى فى بعض الأحيان وكأنه نوع من المقامرة التى قد تكون محسوبة بقدر الإمكان، لكنها فى النهاية تحمل طبيعة المقامرة. يقول الحكيم فى ختام كتابه النقدى الموسوعى «فن الأدب»:

(إن اختلاف البيئات فى مجتمع واحد وعصر واحد، قد يجعل للأثر الواحد حياتين مختلفتين. ولأضرب هنا أيضا مثلا بتجربتى الخاصة، فأقول ملاحظا إن مسرحيات مثل «أهل الكهف» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» إلخ، استطاعت أن تحيا بعض الحياة فى

الكتب، ولكنها لم تستطع الحياة حتى الآن فوق مسرحنا العربى، مما جعلنى يوما اعتقد أنها لم تكتب إلا لتنشر فى كتب.. إلى أن نقلت إلى لغات أجنبية، واطلعت أخيرا على بعض تقارير متحمسة لبعض رجال المسرح الأدبى عن صلاحيتها هناك لحياة التمثيل، فسألت نفسى: أتراه اختلاف البيئة الثقافية لدينا، بين قراء الكتب الأدبية، ورواد المسارح العامة، ذلك الاختلاف المتسع الشقة حتى الآن هو الذى يجعل لمثل هذه الأعمال هاتين الحياتين المختلفتين؟.. على أننا نبالغ أيضا إذا قلنا: إن الآثار الأدبية والفنية تعيش فى كل العصور، كما خلقها مؤلفها. ذلك أن الذى يحدث عادة هو أن أغلب هذه الآثار تعرض فى كل عصر عرضا، قد يختلف عن الأصل قليلا أو كثيرا.. فآثار «أرستوفان» و«سوفوكليس» و«شكسبير» قلما تعرض فى غير اقتباسات، أو إعدادات، فيها من الحذف والتعديل والتبديل، ما يلائم النظارة وفن المسرح، وظروف الحياة الاجتماعية فى كل زمن.)

ويضيق بنا المقام فى الحديث عن الريادة النقدية لتوفيق الحكيم سواء فى تقنين حقيقة مفهومه للمسرح الذهنى، أو الإلهام، أو الموهبة، أو الحس الفنى، أو خصائص الأسلوب الفنى، أو إدارة الحوار الدرامى، أو التصوير الدرامى للشخصيات، أو العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون، أوالحبكة، أو الخيال، أو التأصيل، أو الحداثة، أو التجريب، أو الالتزام، أو الوعى النقدى بإبداع الآخرين أو الإبداع الشخصى، أو وظيفة الكاتب المسرحى أو وظيفة الناقد المسرحى.. إلخ. لقد رسخ كل هذه المعايير النقدية والتحليلية، سواء على المستوى التنظيرى أو التطبيقى، بتواضع شديد للغاية، لدرجة أنه لم يعلن عن نفسه أنه كان ناقدا فى يوم من الأيام. إن ريادته النقدية لاتقل أبدا عن ريادته الإبداعية برغم ثقل الأخيرة ووزنها الكبير، وهو ما أثبتته هذه الدراسة التى لاتزيد على مجرد مساهمة متواضعة لرد جزء يسير من أفضال هذا الرائد العظيم على حياتنا الفكرية والفنية والأدبية والمسرحية والثقافية والحضارية، وأيضا على تراثنا النقدى.



صندوق الدنيا

إخراج : سعيد أبوبكر - المسرح القومى - موسم ٥٢ / ٥٣



الصفقة

إخراج : فتوح نشاطى - المسرح القومى - موسم ٥٧ / ٥٨



عودة الشباب

إخراج : نور الدمرداش - المسرح القومى - موسم ٥٨ / ٥٩



أهل الكهف

إخراج : نبيل الألفى - المسرح القومى - موسم ٦٠ / ٦١



السلطان الحائر
إخراج :فتوح نشاطى- المسرح القومى - موسم ٦١ / ٦٢



شمس النهار
إخراج : فتوح نشاطى - المسرح القومى - موسم ٦٢ / ٦٣



الطعام لكل فم

إخراج : محمد عبد العزيز - المسرح القومى - موسم ٦٣ / ٦٤



ياطالع الشجرة

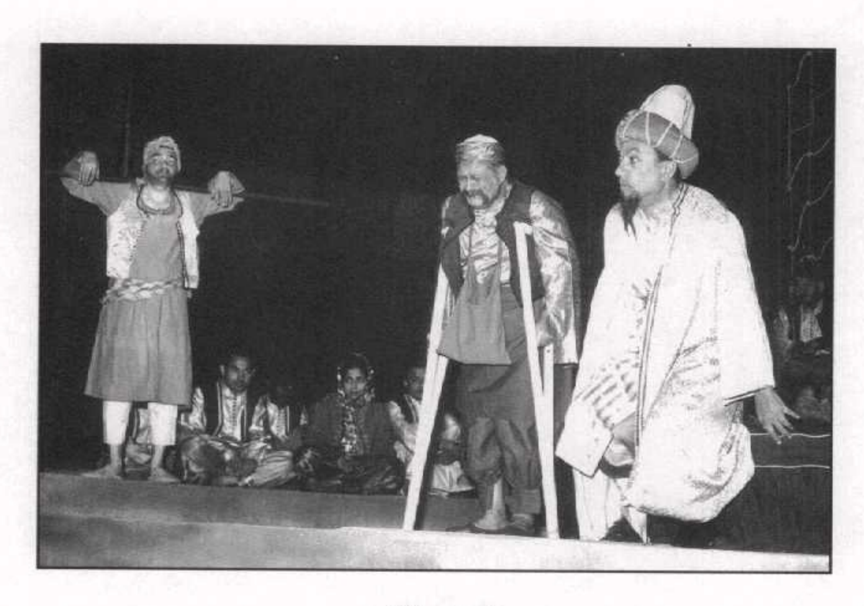
إخراج : سعد أردش - مسرح الجيب - موسم ٦٣ / ٦٤



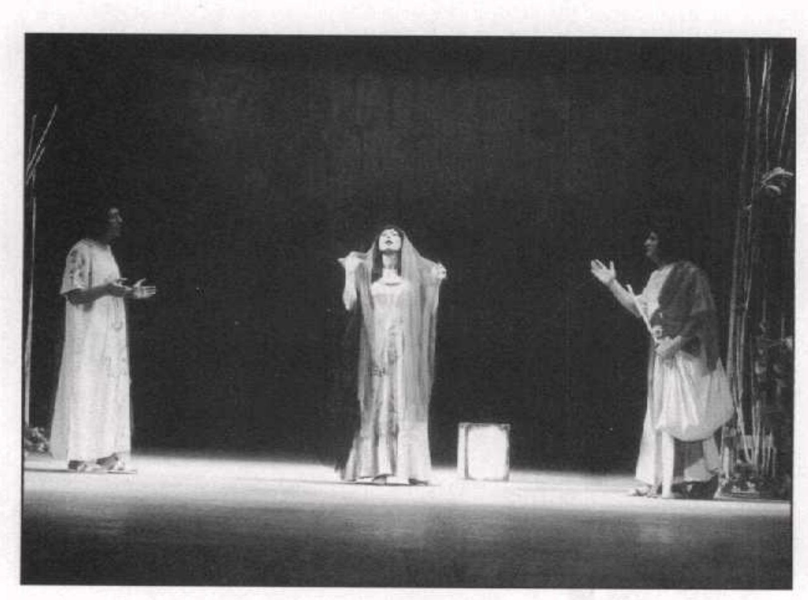
مصير صرصار
إخراج: حسن جمعة - مسرح الحكيم - موسم ٦٤ / ٦٥



شهرزاد
إخراج : كمال حسين - المسرح القومى - موسم ٦٦ / ٦٧



العدل و القمر
إخراج : كمال حسين - مسرح الجيب - موسم ٧٠ / ٧١



إيزيس
إخراج : كرم مطاوع - المسرح القومى - موسم ٨٥ / ٨٦

رقم الإيداع: ٩٩/١٥٨١٠

الطباعة و فصل الألوان : المتحدة للطباعة و النشر (3B-STUDIO)
٢٦٨ ش السودان - المهندسين / ت - فاكس ٣٠٢١٥٩٣
e.mail: 3B_Studio@starnet.com.eg